



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
2010

João Ricardo Marques **Ficções do Crepúsculo: *Outrora Agora* e *A Sala***
Valente ***Magenta***



**João Ricardo Marques
Valente** **Ficções do Crepúsculo: *Outrora Agora* e *A Sala Magenta***

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Ao João Afonso.

o júri

presidente

Prof. Dr. António Manuel dos Santos Ferreira

Professor Associado com Agregação do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Prof. Dr.^a Sara Raquel Duarte Reis da Silva

Professora Auxiliar do Instituto da Criança da Universidade do Minho

Prof. Dr. Paulo Alexandre Cardoso Pereira

Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Começo por agradecer à Cristina o incentivo, a inspiração e a paciência. Agradeço aos meus pais, Arlindo e Mariana, o constante apoio e à minha irmã Sandra o estímulo. Expresso todo o meu apreço ao meu orientador, Professor Paulo Pereira, pela confiança, pelo interesse, pela disponibilidade, pelo apoio científico, pela exigente leitura e pelo enriquecimento deste trabalho.

palavras-chave

Augusto Abelaira, Mário de Carvalho, ficção, pós-modernismo, crepúsculo.

resumo

Este trabalho propõe-se analisar os romances *Outrora Agora*, de Augusto Abelaira, e *A Sala Magenta*, de Mário de Carvalho, relevando a centralidade da metáfora do crepúsculo enquanto sintoma da sensibilidade contemporânea. Considerando a integração das obras estudadas na ficção pós-moderna portuguesa, a análise realizada detém-se com particular atenção sobre um sujeito em crise – representado ficcionalmente por dois protagonistas à deriva e em demanda num universo deceptivo – e um discurso que se constrói no limiar do silêncio e, simultaneamente, se institui como espaço de confluência transtextual e de resistência utópica a um tempo corruptor.

keywords

Augusto Abelaira, Mário de Carvalho, fiction, post-modernism, twilight.

abstract

This dissertation seeks to examine the novels *Outrora Agora* by Augusto Abelaira and *A Sala Magenta* by Mário de Carvalho specifically emphasizing the relevance of the metaphor of twilight taken as a sign of the contemporary *Zeitgeist*. After discussing the relationship of both novels to the paradigm of postmodern Portuguese literature, particular critical attention will be devoted to the representation of a fictional subject in crisis, as embodied by the two protagonists adrift in their ineffective quest for self-fulfilment and faced with a deceptive reality. This melancholy mood is conveyed by a fictional discourse built on the threshold of silence that simultaneously encompasses a space of transtextual dialogue and utopian resistance to the erosion of time.

Índice

1. Na dobra do século.....	1
2. A ficção na pós-modernidade.....	5
3. Em chegando a noite.....	12
4. Como se tivessem esgotado quanto tinham para dizer.....	29
5. Os labirintos da imaginação.....	38
6. Os dias das coisas completadas.....	54
Bibliografia.....	60
1. Bibliografia activa.....	60
1.1. Textos.....	60
1.2. Intertextos.....	60
2. Bibliografia passiva.....	60
2.1. Sobre Augusto Abelaira.....	60
2.2. Sobre Mário de Carvalho.....	62
2.3. Geral.....	64

Estou reclinado na poltrona, é tarde, o Verão apagou-se...

Álvaro de Campos, *A casa branca nau preta*

Desde os primeiros tempos da sua doença, desde a sua primeira visita ao médico, duas correntes contrárias partilhavam entre si a vida de Ivan Ilitch e se sucediam uma à outra: a angústia, com a espera de uma morte horrenda, inconcebível; e a esperança e o exame curioso da actividade do seu organismo. Alternadamente, erguiam-se à sua frente o rim ou o apêndice recalcitrantes e a morte pavorosa de que nada o podia salvar.

Leão Tolstoi, *A Morte de Ivan Ilitch*

1. NA DOBRA DO SÉCULO

No romance *Outrora Agora*, de Augusto Abelaira, Jerónimo, o protagonista, corpo gasto no nosso final do século XX, olha para revolução de 1974 e interroga-se: «o 25 de Abril parece ter sido ontem e não foi ontem (pareceria hoje se as coisas tivessem corrido doutra maneira?)» (Abelaira, 1997: 21). Ainda que pela rasura, o momento revolucionário surge como marco incontornável no percurso da literatura portuguesa, na segunda metade do século XX, e no intervalo entre o que *parece ter sido* e o que *não foi* radica um acorde tenso da narrativa contemporânea, audível nos limites do discurso ficcional.

A publicação do romance *A Cidade das Flores*, em 1959, marca a estreia literária de Augusto Abelaira. Urbano Tavares Rodrigues integra a obra da primeira fase do autor na «cruzada neo-realista» (Rodrigues, 1997: 162); no entanto, se a década de 50 surge como «ponto de partida da narrativa contemporânea associado ao desgaste do movimento neo-realista» (Reis, 2005: 235), é relevante verificar nesta primeira incursão ficcional o que Carlos Reis considera «uma espécie de alargamento das referências temáticas do Neo-Realismo» (ibid.: 244-245). Nos anos 60, entre a consciência das limitações da arte comprometida e a resposta à proposta implícita no *novo romance*, afirma-se o que Eduardo Lourenço designa como Nova Literatura, relevando o advento da relação erótica como tema central e a reintrodução do sorriso na esfera da criação literária (ibid.: 268). À erosão da estética neo-realista, porém, pode ser contraposto o vigor dos valores a ela associados, considerando a circunstância histórica portuguesa. Este vigor ecoa na consciência ético-histórica que perpassa «a inteira obra de Abelaira»¹, que se assume como «vertiginosa e quase doentia expressão» da era literária que, para Eduardo Lourenço, se inicia nesta década (Lourenço, 1984: 11).

¹ Abelaira afirma-se perplexo quando confrontado com a ruptura do «*continuum* narrativo que um autor traz dentro de si» (Reis, 2005: 319).

Ancorando a sua escrita na observação de uma sociedade concreta, Abelaira constrói, no período que antecede a revolução de 1974, «um certo testemunho geracional» (Reis, 2005: 248)², que, no entanto, se assume como decisivo, de acordo com Maria Lúcia Lepecki, «no sentido da afirmação de uma ficção post-modernista» (*apud* *ibid.*: 296), questionando os limites da definição do género literário, interrogação radicalizada no romance *Bolor*, publicado em 1968, narrativa de ruptura formal dominada pela indagação das possibilidades e limites da escrita ficcional. As narrativas posteriores a 1974 preservam a preocupação ética – atravessada por uma propensão irónica –, confirmam a via experimentalista e «o trabalho do autor sobre a sua própria escrita ficcional» (Ceia, 2007: 93) e acentuam uma presença obsessiva do passado.

Publicado em 1996, e portanto anterior à edição póstuma de *Nem Só Mas Também* (2004), *Outrora Agora*, romance distinguido com o Grande Prémio de Romance e Novela APE/IPLB, respira «a recessão cruel dos anos 90, com o seu cortejo de dúvidas, paroxismos e desesperos» (Rodrigues, 1997: 164) e reflecte a crescente acutilância da ironia na obra abelairiana. Acumulando hipóteses e interrogações³, *Outrora Agora*, deriva geracional melancólica, constrói uma fábula narrativa sobre o que *poderia ter sido e não foi*.

Enfatizando esta deriva, Carlos Reis aproxima os universos ficcionais de Augusto Abelaira e Mário de Carvalho, mais especificamente os romances *Outrora Agora* e *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* (Reis, 2003), onde a derrocada de valores e utopias associados a uma determinada geração surge aliada a discursos contaminados por uma ironia deceptiva ou mesmo trágica. Esta vizinhança é também relevada por Osvaldo Manuel Silvestre, a propósito do romance *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* (1982), «uma das nossas grandes tematizações da melancolia revolucionária do pós-Abril de 1974, ou da melancolia *tout court*» (Silvestre, 1998: 216), aparentando-o, nesse particular, com *Sem Tecto, Entre Ruínas* de Abelaira (1978).

² Esta perspectiva é também assumida por Maria Lúcia Lepecki: Augusto Abelaira e Fernanda Botelho «fazem, reconhecidamente, a crónica e a “biografia” psicológica, espiritual e política de uma geração» (Reis, 2005: 270).

³ Afirmar Abelaira por ele próprio: «(sou homem de perguntas e não de respostas [...])» (Reis, 2005: 319).

Publicado em data posterior à obra *Contos da Sétima Esfera* (1981), *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* surge como primeira incursão do autor na narrativa e é assumido, de acordo com palavras do próprio, como «obra muito pessoal, muito marcada ainda pelos restos do ‘novo romance’ e do estruturalismo» (Paulouro, 2009). Estes textos reflectem duas «linhas de desenvolvimento» da obra de Mário de Carvalho – uma «que privilegiará o fantástico», associada preferencialmente à «forma curta» (o conto); outra «bastante mais realista», «em que o autor se entrega às suas desencantadas meditações sobre o homem», que recorre a «formas mais extensas» (Silvestre, 1998: 213).

O romance *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, de 1994, contrapólo historicista de um certo experimentalismo inicial (ibidem: 220), emerge como momento de afirmação da linha mais realista, complexificando o confronto com os problemas da condição humana. Publicadas já no século XXI, as narrativas *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina* (2003) e *A Sala Magenta* (2008), incursões mais recentes de Mário de Carvalho no género romanesco, reiteram um certo despojamento que pontua a obra do autor e insinuam um abrandamento do seu lado mais fantástico, investindo na tonalidade trágica e aprofundando a investigação ficcional dos limites da linguagem.

É nesta pressentida cumplicidade das obras de Augusto Abelaira e Mário de Carvalho que radica o objecto do presente trabalho. *Outrora Agora* e *A Sala Magenta*, romances situados na dobra do século e centrados em torno de dois protagonistas à deriva, surgem como reflexo da experiência existencial finissecular e do confronto com a fragilidade da condição humana. Ficções crepusculares que desvelam um presente perturbado pela reverberação do passado e habitado pela tensão entre Eros e Thanatos, as narrativas de Abelaira e Mário de Carvalho remetem para um sujeito em crise social, moral e ideológica, instituindo um discurso que, ao desagregar-se, interroga os seus limites.

O estudo comparativo das duas obras estruturar-se-á em três partes. Partindo da definição das linhas de força de uma ficção que se insinua na segunda metade do século XX e que reconhecemos como pós-modernista, num primeiro momento, procurar-se-á substanciar a relevância da metáfora

crepuscular nos dois romances, ancorando a análise no percurso diegético dos protagonistas, reconhecendo a relação erótica como eixo isotópico nuclear das narrativas e relevando o tratamento narrativo do tempo e o espaço, categorias decisivas na definição do estado crepuscular e, portanto, signos narrativos maiores da sua legibilidade.

A segunda parte incidirá sobre a dimensão auto-reflexiva dos romances de Abelaira e Mário de Carvalho, conduzindo a análise de uma ficção que se interroga a si mesma, questiona os seus limites e denuncia a nostalgia de uma palavra original irresgatável.

Por fim, numa terceira parte, pretender-se-á, a partir da detecção das modalidades do diálogo transtextual reconhecível em ambos os textos, assinalar a centralidade deste gesto narrativo na arquitectura romanesca. Será concedida particular atenção ao diálogo endo- e exoliterário concitado pelos romances, com incidência quer nos intertextos literários, quer no reiterado trânsito inter-artes, com destaque para o cinema.

Procurar-se-á, em suma, demonstrar que, na «sarabanda de luzes e sombras», que Urbano Tavares Rodrigues (Rodrigues, 1997: 161) distingue na literatura do século XX, *Outrora Agora* e *A Sala Magenta*, na hora crepuscular, respiram um mesmo desamparo irremissível.

2. A FICÇÃO NA PÓS-MODERNIDADE

É num século que, de acordo com Eduardo Lourenço, «nunca será verdadeiramente passadista senão de si mesmo, como se estivesse convicto de ter em si, potencialmente, todos os tempos» (Lourenço, 1994: 322) que é forjado o paradigma pós-moderno⁴. Ponto de confluência de teorias, conceitos e tendências⁵, o pós-modernismo, relevando o sentido de *moderno*, determina-se numa relação intrincada com um tempo (século XX), que narcisicamente se crê síntese histórica, e, no domínio estético, emerge como reacção – que, no plano teórico, mobiliza as antagónicas dimensões de ruptura e continuidade – ao que reconhecemos historicamente como modernismo.

Num século em que a «experimentação sobre o género romance foi levada até aos limites» (Ceia, 2007: 16), é no seu crepúsculo que se define o que reconhecemos como ficção pós-modernista, que, alicerçada numa obsidiante autoconsciência, nos surge, com frequência, sob a modalidade de metaficção. Distanciando-se da herança do romance realista do século XIX, esta ficção confronta-nos com o fracasso explicativo das metanarrativas e arroja-se num frontal desnudamento do trabalho da escrita. Neste sentido, o romance pós-moderno questiona os limites da literatura (e dos géneros literários), traz «à boca de cena problemas inerentes à criação ficcional» (Arnaut, 2002: 20) e, se no acto literário «pluralmente convivem o escritor, o leitor, a arte e a realidade, derrogando quaisquer pretensões autoritárias quer na afirmação de sentido(s), quer na construção linear do mundo» (ibid.: 50), a linearidade narrativa emerge como uma impossibilidade, como uma receita expressiva obsoleta num caos emergente.

⁴ Carlos Ceia considera ser «mais correcto falar de paradigmas pós-modernos do que de um pós-modernismo datado em termos de autoria e cronologia» (Ceia, 2009).

⁵ Na obra *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*, Ana Paula Arnaut releva o «cenário conceptual instável, porque múltiplo» (Arnaut, 2002: 42) que envolve o pós-modernismo, conceito que se torna gradualmente mais inclusivo.

Parece-nos relativamente consensual situar a mudança de paradigma no pós-II Grande Guerra e reconhecer as raízes norte-americanas do pós-modernismo, ainda que o conceito de origem se revele, num contexto claramente transnacional, deslocado. Considerando que «as obras post-modernistas claramente se enraízam na realidade política quer pelo tratamento mais ou menos velado de temas e de tempos históricos, quer pelo recurso a personagens recognoscíveis» (ibid.: 68), interessa-nos neste espaço sobretudo considerar, nas palavras de Maria Alzira Seixo, «o caso da ficção pós-moderna em Portugal, onde uma situação política peculiar (a Revolução de Abril de 1974) não permitiu que se instalasse o desencanto descomprometido que outros tipos de falência na sociedade ocidental iam condicionando» (Reis, 2005: 339)⁶. É no confronto com um cenário específico que a ficção portuguesa assimila o paradigma pós-moderno, mais concretamente neste diálogo histórico ambivalente com a Revolução de Abril, «génese de radicais mudanças políticas, económicas, sociais e intelectuais» (Arnaut, 2002: 66). O momento revolucionário surge como singular pano de fundo contextual para uma ficção que assiste ao desabamento de um paradigma civilizacional e o reflecte⁷. Este momento permite a suspensão, ainda que efémera⁸, de um relativo desencanto que caracteriza a experiência da pós-modernidade⁹, que, posterior e progressivamente, cederá perante a «insinuação de um relativismo gnoseológico e ideológico» (ibid.: 2).

Ainda que assinalando o escasso distanciamento de que dispomos relativamente ao último quartel do século XX e, por conseguinte, a dificuldade acrescida em definir as margens de uma possível tendência ainda em desenvolvimento, Carlos Reis salienta neste período de tempo na ficção

⁶ Considerando a evolução da ficção portuguesa no último quartel do século XX, Carlos Reis refere que esta se encontra «balizada por dois marcos cronológicos e, mais do que isso, por aquilo que eles significam na consciência colectiva que os assimila: pela Revolução de Abril de 1974 (...); e pelo fim do século propriamente dito» (Reis, 2005: 287).

⁷ Atendendo à especificidade deste cenário, parece-nos relevante salientar a intensificação na nossa ficção da experiência do que Luís Mourão designa como «paragem da história» (Mourão, 1986: 35).

⁸ Para Eduardo Lourenço, o momento revolucionário não durou mais que um ano e «mais que revolução vivida, a nossa foi logo, desde o início, revolução sonhada» (Lourenço, 1984: 7).

⁹ Entendemos aqui pós-modernidade no sentido proposto por Ana Paula Arnaut, reportando-se «a um contexto social abrangente, ao que podemos designar por macroparadigma, em que se encontra inserido o Post-Modernismo, entendido como microparadigma estético-literário» (Arnaut, 2002: 67).

portuguesa a marca de uma «crescente abertura a temas, a valores e estratégias discursivas post-modernistas» (Reis, 2005: 287), abertura que Ana Paula Arnaut associa a «obras publicadas essencialmente no seio da década de sessenta», que começam «a permitir entrever uma relação, ou melhor, uma assimilação literária efectiva das coordenadas do Post-Modernismo» (Arnaud, 2002: 16). Nesta assimilação, a autora evidencia dois momentos determinantes: a «implosão de códigos genológicos» em *O Delfim*, de José Cardoso Pires (1968) (ibid.: 18) e a «vertente ensaística» de *Manual de Pintura e Caligrafia*, de José Saramago (1977) (ibid.: 19)¹⁰.

No relevo que Ana Paula Arnaut confere ao romance *O Delfim* nesta cartografia nacional da ficção pós-moderna, é assumida como fulcral a problemática genológica¹¹, que nos surge já como questão determinante da narrativa portuguesa na primeira metade do século XX. Saliente-se, neste sentido, e na esteira de Eduardo Lourenço, a importância precursora da narrativa poética de Raul Brandão – *Húmus*, de 1917 –, que «inaugura entre nós uma ficção sem história, mais próxima do fragmento onírico que do romance» (Lourenço, 1994: 307). Se os «romances pós-modernos jogam precisamente com os limites da definição do género literário a que as suas obras devem pertencer» (Ceia, 2007: 18-19), este jogo não é, evidentemente, invenção *ex novo* do que se reconhece como ficção pós-moderna, sendo que a diluição, frequentemente lúdica ou paródica, de fronteiras entre géneros literários surge já como marca distintiva, por exemplo, no nosso primeiro modernismo¹². Neste sentido, a autora de *Post-*

¹⁰ Este destaque pode ser confrontado, *ad exemplum*, com a saliência que Eduardo Lourenço concede a *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís (1953) – «É o visceral “amoralismo” da sua visão e o corte com *toda* a nossa tradição conventual (...) que instaurou entre nós a Nova Literatura» (Lourenço, 1994: 261) –; ou que Carlos Reis atribui a *Finisterra. Paisagem e Povoamento*, de Carlos de Oliveira (1978) – «episódio culminante e irreversível dessa deriva em direcção a uma escrita narrativa problematizada no plano metaficcional, interrogando a representação do real em função da singularidade de quem o observa, da pluralidade de olhares que sobre ele incidem e do labor de uma memória extremamente aguda». (Reis, 2005: 288-289)

¹¹ O relevo da problemática genológica é, no ano emblemático de 1968, reequacionada, com lúdica sofisticação, no romance *Bolor*, de Augusto Abelaira (cf. *supra*, p. 4), como reconhece Carlos Reis: «[*Bolor*] de Abelaira e *O Delfim* balizaram o caminho por onde passou uma parte importante do que hoje chamamos ficção portuguesa post-moderna». (Reis, 2003: 11).

¹² Como exemplo, ainda que a primeira versão apenas surja em 1982, assinala-se o relevo desta problemática no *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares, semi-heterónimo de Pessoa, texto «supremo da nossa literatura (...) que instalado no coração da própria ficção a torna luminosamente supérflua»

Modernismo no Romance Português Contemporâneo salienta que, no romance pós-modernista,

O importante não é tanto a fluidez genológica que ocorre, mas antes a mudança no tipo de transgressões que, agora, diferentemente se combinam de modo a criar uma obra genologicamente múltipla, no sentido profundo do termo. (Arnaut, 2002: 216)¹³

Perspectivando *O Delfim* como «uma multimoda re-invenção de tradições estéticas», Ana Paula Arnaut evidencia uma linha de continuidade deste romance em relação aos «delírios conceptuais e formais do Modernismo», bem como às «coordenadas ideológicas do movimento neo-realista» (ibid.: 79). No entanto, concomitante com esta continuidade, o romance de José Cardoso Pires surge como «o ponto de chegada e de confluência, ora ironicamente desencantada, ora parodicamente encantada, ou não fosse a paródia uma das características da nova estética, de registos, de estratégias discursivas e de temas do próximo passado literário» (ibid.: 82).

Parte integrante do paradigma pós-moderno, partícipe da sua complexa dinâmica de continuidade e ruptura, a paródia surge como forma singular do exercício de auto-reflexividade que percorre a ficção pós-moderna, inscrevendo-se como nota dominante na relação desta com o texto preexistente. Tendo como ponto de partida a intertextualidade¹⁴, o jogo parodístico, enquanto processo caro à ficção pós-moderna, faz ressaltar o problema da originalidade e da ansiedade da influência¹⁵ e, ao mesmo tempo, impõe o distanciamento em relação a uma autoridade alicerçada na tradição literária. No diálogo com outro(s) texto(s), a

(Lourenço, 1994: 307).

¹³ Estas transgressões não devem ser dissociadas de um «cepticismo instaurado, agora adveniente do não reconhecimento absoluto do valor de um único género», que Ana Paula Arnaut considera «passível de ser relacionado com o conceito lyotardiano de deslegitimação das grandes narrativas – uma das primárias características da condição pós-moderna e, por extrapolação que entrevemos legítima, do Post-Modernismo enquanto fenómeno estético-literário» (Arnaut, 2002: 153-154).

¹⁴ «O romancista pós-moderno virou-se para as potencialidades da intertextualidade para se salvar na falta de um código que a sociedade pós-industrial lhe nega». (Ceia, 2007: 112)

¹⁵ «Sendo a paródia um discurso com voz, o que se diz tem que remeter sempre para o já dito – o sujeito do discurso parodístico jamais se desvia da influência que o outro-parodiado exerce sobre si». (Ceia, 2009)

subversão do sentido deste(s), diluída na ironia, na sátira ou no *pastiche*, surge como marca estruturante da escrita pós-moderna¹⁶.

Considerando as vésperas de fim de milénio, Eduardo Lourenço salienta que, «no instante em que as duas estruturas simbólico-ideológicas institucionais do Ocidente se desagregam – a do Cristianismo e a do Marxismo», emerge o confronto «com uma caoticidade civilizacional, económica, ideológica, religiosa e cultural, mas *sem pânico*» (Lourenço, 1994: 324). É no seio desta caoticidade que se consolida o paradigma pós-moderno – numa perspectiva ocidental e, por conseguinte, redutora no seu etnocentrismo –, que se alicerça o distanciamento dos sistemas de explicação do devir humano e se materializa um cepticismo generalizado, tanto no plano epistemológico, como no tocante às potencialidades representativas da ficção¹⁷. Na ficção pós-modernista assoma um sujeito epistémico individual que, intertextual e ironicamente, desafia e subverte os conceitos reconhecidos pela História, pela Ciência ou pela Teologia, que revisita as grandes narrativas em clave paródica e parte à «re-conquista de uma virilidade demiúrgica» (Arnaut, 2002: 227).

Amplificando a dinâmica dialógica, é atribuído ao leitor um papel mais interventivo na confrontação com o «caos premeditado das narrativas pós modernas» (Ceia, 2007: 57)¹⁸. Os actos de desestabilização da narrativa que pontuam o pós-modernismo literário redefinem a postura do leitor, a quem «pouco mais resta do que (...) voluntariamente suspender a crença na veracidade e fiabilidade da narrativa» (Arnaut, 2002: 52). Indício de um pós-moderno relativismo da autoridade artística, o crescente relevo do leitor no acto de

¹⁶ Carlos Ceia salienta que é «sobretudo com descontinuidades que se constrói o discurso parodístico», destacando no romance *Era Bom Que Trocássemos Um Ideia sobre o Assunto*, de Mário de Carvalho (1995), «uma estratégia narrativa que recorre a este tipo de descontinuidades» (Ceia, 2007: 229).

¹⁷ Esta crise das grandes narrativas legitimadoras pode, como exemplo, ser corroborada pela «peculiar problematização dos factos históricos, no que respeita às dúvidas atinentes ao seu estatuto ontológico e epistemológico», que Ana Paula Arnaut detecta no diálogo da ficção pós-modernista com a História (ibid.: 324).

¹⁸ Em «Advertência escrita em 1982 e retirada dum diário íntimo depois da morte do autor», posfácio a *Quatro Paredes Nuas*, Augusto Abelaira escreve: «[...] Revelado agora, e tardiamente, o jogo que incompletamente joguei, saberão os leitores optar pela leitura que melhor lhes convenha, serem eles próprios (caso lhes interesse) a suprirem as lacunas entre os vários contos, a fantasiarem hipóteses que os tornem, todos eles, coerentes uns com os outros?». (Abelaira, 1972: 201)

comunicação literária conduz-nos «ao estreitamento (até a uma quase abolição em alguns casos) das fronteiras inter-mundos: o intra- e o extra-diegético, o ficcional e o real» (ibid.: 119). Neste estreitamento, «a inter-acção suscitada pelas intromissões do leitor e do autor (real ou ficcionalmente travestido em narrador) na urdidura romanesca destrói, parcialmente, o canónico jogo-pacto de leitura» (ibid.: 126), impondo, em certa medida e neste sentido, uma hermenêutica singular, individual.

Numa espiral auto-reflexiva, a literatura pós-modernista, percorrida por uma vertigem de desconstrução, que deriva de uma aguda consciência do processo literário, constrói-se como

uma espécie de meta-jogo, ou de jogo metaficcional, em que se desvenda e desmonta o modo como a narrativa se vai construindo e, consequentemente, em que se permite o exame das suas estruturas e a exploração da sua capacidade de representar o mundo real (ibid.: 126).

Ao expor as suas costuras, a ficção pós-modernista perscruta-se, multiplicando as perspectivas no sentido de indagar os seus limites, cuja dificuldade de discernir não poderá ser dissociada do esboroar das fronteiras da obra literária, da incorporação no seu discurso de «discursos outros – o cinema, a televisão, o relato policial, a publicidade, o discurso de imprensa (...)–» (ibid.: 2), tradicionalmente afastados da literatura; e denotando uma inocência irremediavelmente perdida, ainda que esta inocência não seja mais do que uma ilusão¹⁹, de uma ficção que se distancia da convenção romanesca de natureza realista, de uma narrativa que evolui «em íntima conexão com a crise de representação da realidade» (ibid.: 135). Nesta relação da ficção com a realidade, a fragmentação do conceito de mimese, num sentido tradicional de replicação do mundo, emerge como marca na ficção pós-modernista, apesar dos liames incontornáveis e mais ou menos distintos que a unem a uma realidade outra que

¹⁹ Como salienta Carlos Ceia, «o romance enquanto género literário conhece a técnica da auto-reflexividade desde a sua nascença» (Ceia, 2007: 75). Trata-se, pois, não de uma inovação técnico-formal pós-modernista, mas da exacerbação de traços processuais já presentes na produção literária anterior e que são agora objecto de recursiva exploração.

lhe dá origem²⁰ – já não a da pura referência reconhecível, mas a da sua transfiguração em texto.

Na atenção obsessiva do romance pós-modernista em relação ao discurso que o compõe, é denunciada uma particular sensibilidade ao «incontrolável esvaziar do sentido existencial (humano, moral, político) que se tem feito progressivamente sentir na sociedade ocidental nas últimas décadas» (Reis, 2005: 338)²¹ e que decorre da consciência obcecante do tempo na ficção contemporânea, um tempo que se apresenta «como circular» e onde «a ficção [se] torna, na verdade, discurso sobre a ficção» (Lourenço, 1994: 311).

²⁰ Em *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*, Ana Paula Arnaut assinala a «convicção de que em maior ou menor grau há sempre uma âncora referencial que liga o mundo da obra ao mundo real» (Arnaut, 2002: 235).

²¹ Este esvaziamento do sentido existencial parece-nos particularmente pertinente no caso da literatura portuguesa, considerando o distanciamento desta do momento revolucionário (cf. *supra* pp. 6-7).

3. EM CHEGANDO A NOITE

Partindo dos conceitos de *fluidez* ou *liquidez*, propostos por Zygmunt Bauman, em *Modernidade Líquida*, como metáforas adequadas à definição da condição contemporânea (Sartori, 2007: 16), Luciana Sartori, em *Imagens Líquidas na Obra de Augusto Abelaira: Sujeito e História na Pós-Modernidade*, identifica o «movimento, a efemeridade e a incerteza» como características definidoras do tempo pós-moderno (ibidem: 27). Na voragem dos séculos que se sucedem, os romances *Outrora Agora* (1996) e *A Sala Magenta* (2008) são intrinsecamente percorridos por esta incerteza, reflexo da deriva dos protagonistas.

Convocado pelos romances, o fim do século inscreve-se como motivo significativo na tessitura das narrativas²² – «Nada a fazer, vamos ter Cavaco até o fim do século» (Abelaira, 1997: 267); «Na dobra do século, as brisas, mais rijas de ano para ano, entraram a balancear as copas» (Carvalho, 2008: 11). Retonalizando este trânsito temporal com um matiz crepuscular, a consciência da mudança («mais rijas de ano para ano») e a impotência («Nada a fazer») envolvem a instância narrativa e denunciam dois protagonistas vivendo o crepúsculo (íntimo) no crepúsculo (histórico).

Pontuado por uma abulia que tentacularmente mina tempo e espaço narrativos, o «estado crepuscular» (Carvalho, 2008: 12) de Jerónimo e Gustavo, os protagonistas de *Outrora Agora* e *A Sala Magenta*, constitui-se fulcro temático dos romances, expondo como nexos determinantes uma «atenção obsessiva à

²² No texto «Dois Fins de Século», de 1990, Eduardo Lourenço confronta o iminente fim do século XX com o fim do século XIX, período que forjou, «para caracterizar a atmosfera e a sensibilidade estética e intelectual das suas últimas décadas, a estranha expressão de *fin-de-siècle*» (Lourenço, 1994: 317), salientando que «o fenómeno *fin-de-siècle* representou um acontecimento limitado de rejeição ou evasão de um mundo para mundos sonhados ou espaços de fuga imaginária. Era a resposta «natural» da Vida, descrita por Schopenhauer como total e absolutamente alheia a qualquer ideal positivo de existência. O eco desta angústia vital chegou até aos anos 50, mas o não-sentido da História vivida, a sua face monstruosa tornada banal, dispensam o *pathos* do século passado». (ibid.: 323).

noite» (ibid.: 21) e a consciência do iniludível declínio da luz do dia. No entanto, na concretização da metáfora crepuscular nas narrativas, parece-nos pertinente salientar percursos distintos. Se, em *A Sala Magenta*, a temporalidade surge recorrentemente explorada através do respectivo reflexo no espaço:

Em chegando a noite, com o rarear dos pássaros, alteavam-se as sombras, delineavam-se os contornos, adensava-se o espaço, vibrava subtilmente o ar e milhentos pequenos rumores emergiam do solo num restolhar de sobrevivência. (ibid.: 11),

Outrora Agora afirma-se sobretudo como «uma (admirável) reflexão sobre o tempo» (Coelho, 1997: 276).

Nesta perspectiva, o título deste romance surge como cais aberto à deriva diegética, numa sugestão catafórica ampliada pela epígrafe pessoana (sombra tutelar na obra de Abelaira²³):

Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora. (*apud* Abelaira, 1997: 7)

A aspiração utópica à posse (recuperação) daquele outrora (e correspondente felicidade irresgatável) ecoa no último capítulo do romance: «O momento mais feliz da minha vida, quando evitou atropelar o miúdo» (Abelaira, 1997: 267). Nos versos de Fernando Pessoa, apenas o desejo («Quero») e a dúvida («Não sei») são inscritos no presente. A felicidade não passa de uma hipótese, uma implausível conjectura, e a «ânsia tão raiva» emerge também no romance metamorfoseada na amarga e irónica exclamação final: «Agora que ia ser feliz!» (ibid.: 278). Ponto culminante do último capítulo de *Outrora Agora*, condensado somente num parágrafo monolítico, este *agora* aponta para um futuro adivinhado, uma previsão²⁴. Jerónimo guia, vai «à procura da Cristina» (ibid.: 268)

²³ Sobre a filiação pessoana do romance de Abelaira, vd. Rodrigues, 2008: 175-187.

²⁴ «Guiar automóvel é isto: prever, prever permanentemente as manobras dos outros» (Abelaira, 1997: 267).

e o futuro adivinhado não é mais do que o reflexo do passado hipotético – «iriam recomençar o passado até o momento em que se despediram» (ibid.: 278). Nesta adivinhação de futuro e passado possíveis, surge, sob a égide de Álvaro de Campos, a desintegração do presente: «há noite antes e após o pouco que duramos» (ibid.: 278).

O «palco da intimidade» (ibid.: 32) em Jerónimo surge como espaço privilegiado deste drama onde o tempo parece suspenso (espaço sem tempo), torre de onde se avista o berço cultural da civilização ocidental, cenário ambíguo onde não é possível discernir as fronteiras entre passado, presente e futuro. Neste palco, a possibilidade, ainda que inverosímil, transfigura-se em eixo determinante, projecção do próprio romance como alternativa possível à realidade (que se revela «[in]capaz de ir ao encontro do desejo das pessoas» [ibid.: 14])²⁵, associado ao «simples vício de formular hipóteses» (ibid.: 24), propício ao utópico resgate do passado, ao impossível desejo de renovação da juventude, ao ilusório «regresso, através do amor» (ibid.: 32).

Este ensaio de regresso, apesar de corroído pela «ironia do céptico» (ibid.: 32), afirma-se, em *Outrora Agora*, como a derradeira ousadia: «O último desafio e morrer» (ibid.: 32). Deste modo, parece-nos relevante sublinhar na personagem de Jerónimo o movimento em direcção ao outro condicionado pelo impulso erótico – o amor possível²⁶. Esta pulsão domina a interioridade do protagonista, insinua-se como um ténue alento na batalha travada com a redutível solidão («A verdade, a pura verdade, é que o Jerónimo se sente só» [ibid.: 21]) e a irredutível morte («a mais ou menos serena expectativa da morte» [ibid.: 32]), determinando o desenho da narrativa.

No capítulo inicial, na sequência da interrogação «Carneiros, é assim que se diz?» (ibid.: 9) – e sublinhe-se a relevância do gesto indagativo em *Outrora Agora* – que inscreve a reflexão metalinguística – bem como metaliterária e metacultural – na diegese, deparamos com Jerónimo deslocado no Algarve. O conceito de viagem (implícito nesta deslocação) é bivalente: o movimento espacial surge a par da viagem temporal – «e aquilo que me prende às

²⁵ Isabel Pires de Lima aponta como coordenada central da produção ficcional portuguesa dos últimos anos a tensão entre ficção e história (Lima, 2000).

²⁶ «Cherchez la femme» (Abelaira, 1997: 19).

longínquas origens da vida desligou-me do futuro» (ibid.: 11) – e cultural – «Num barco assim (ou assado) afogou-se Shelley, um volume de Sófocles no bolso» (ibid.: 9). Neste nomadismo, que interpõe um parênteses na trajetória vital do protagonista, surge a sombra espectral de Thanatos: «(Ariel, deu-lho o pai)» (ibid.: 9); «(e a quem deixar a minha biblioteca, se o Fernando já morreu?)» (ibid.: 9).

Após a chegada ao Algarve (deslocação que une, em irónico parentesco transtemporal, D. Afonso Henriques ao lisboeta da classe média no início do século XXI), que propicia a arqueologia íntima de Jerónimo, metaforicamente anunciada na «descida às profundezas de Posêidon» (ibid.: 10), surge a transfiguração do protagonista em «Detective improvisado» (ibid.: 11). Neste jogo, encontramos insinuada a possibilidade de uma mulher: «tem mais de cinquenta anos, condicionada pelos costumes dos tempos em que, só acompanhadas, elas se atreviam a entrar nos cafés» (ibid.: 12) ou «se por coincidência fosse a Cecília?» («a rapariga, calças e camisa muito justas [...], o umbigo à mostra» [ibid.: 12]).

No capítulo final, explorando-se um efeito de simetria diegética, Jerónimo encontra-se, de novo, «a caminho do Algarve» (ibid.: 267), num retorno ao movimento implícito no início do romance. Regressar é o ponto culminante do jogo. Regressar é arriscar «em nome da simples probabilidade» (ibid.: 267). Regressar é um gesto de coragem – «Evitar hoje um prazer com medo dos desgostos futuros é fazer da vida um permanente desgosto» (ibid.: 268). Regressar é inscrever na realidade a ficção – «A vida aberta, a obra aberta» (ibid.: 268). Regressar é amenizar a solidão – «*Sozinhos* no cais deserto» (ibid.: 278). Regressar é confrontar-se com a estranheza da morte.

Nesta vertigem, Cristina é a possibilidade do amor; é Filomena: «vocês são a mesma, amo a mesma mulher, a mesma mulher em tempos diferentes, um tempo incorrupto» (ibid.: 141). Este amor não esconde o enraizamento no desejo – «A Cristina, a Filomena, a súbita excitação do pénis» (ibid.: 185) – e assume-se como arma possível na luta contra o tempo corruptor²⁷:

²⁷ «O tempo corruptor. *Damnosa quid non inminuit dies*, obrigou-os o professor de Latim a decorar (e já nem se lembra muito bem de como se traduz, pelo menos à letra). Horácio». (Abelaira, 1997: 114).

Jerónimo, sessenta e poucos anos. Entre o amor possível (ou a amizade amorosa –, ainda não sabe de que serão capazes, emotivamente, esses seus imprevisíveis sessenta e tal anos) e o risco de perturbar o sossego de uma vida estabilizada, embora à custa de prudente resignação. De um lado, a velhice (a maturidade?), a mais ou menos serena expectativa da morte; do outro, a juventude renovada (pouco importa se ilusória), o regresso, através do amor (lugar-comum literário) aos verdes anos» (ibid.: 32).

No romance de Mário de Carvalho, o título propõe o espaço como signo maior de legibilidade – *A Sala Magenta*. No entanto, o desenvolvimento diegético permite-nos olhar para esta sala como verdadeiro cronótopo romanesco, espaço intrinsecamente temporalizado, porque habitado por seres também eles sujeitos à erosão do tempo. No *incipit* do romance, o marcador temporal «Dantes» inscreve o confronto do passado remoto com o passado recente – «Na dobra do século» (Carvalho, 2008: 11) – opondo, na floresta mediterrânica que envolve «as águas represadas a que chamam Lagoa Moura», «um peso ancestral de quietação e vagar» ao silêncio desinquietado e ao desvario do clima (ibid.: 11), temporalizando o espaço.

Considerando, não sem alguma ironia, *A Sala Magenta* «uma espécie de *Corte na Aldeia*» (Marques, 2010: 86), nem por isso Mário de Carvalho deixa de minar os aparentes códigos bucólicos que parecem presidir à representação da paisagem, relembrando, a cada passo, o vitalismo feroz e predatório que governa o universo natural e, por extensão metafórica, as relações humanas. Explica o autor:

N'A *Sala Magenta* faço menção ao facto de à noite quase se ouvir o ruído das mandíbulas. A natureza é profundamente cruel. Os animais devoram-se uns aos outros. Nós ultrapassámos isso. Deixámos há algum tempo de nos comer uns aos outros. Deixámos há muito tempo de fazer sacrifícios humanos. A escravatura está quase abandonada. Tudo isso em luta contra aquilo que é natural. Em luta contra o predomínio da lei do mais forte. Da lei da selva, no fundo. A paisagem que nós consideramos aprazível e agradável no fundo é um cenário de guerra e de morte. A

pouco e pouco temos escapado disso, sempre com este lastro. (Marques, 2010: 86)

Gustavo, «um certo realizador de cinema, já entrado nos anos, muito maltratado e contrariado» (ibid.: 12), surge deslocado neste espaço (tal como Jerónimo no Algarve), incapaz de se render «à paz densa da floresta» (ibid.: 12), reflectindo a desordem do tempo. Se «a perna engessada» (ibid.: 12), por um lado, inibe o movimento espacial, por outro, propicia o «estado crepuscular» (ibid.: 12), o alheamento, a obsessão regressiva, a anamnese – linha isotópica catalisadora de *A Sala Magenta* – recorrentemente activada pela lembrança de uma «pequena pistola niquelada» (ibid.: 12).

Na deslocação espacial presente no capítulo inicial – da floresta para a sala –, encontramos reflectido o duplo movimento temporal e diegético: do presente para o passado, do exterior para o interior de Gustavo (para o errar da alma). A sala magenta impõe a convocação do passado – a «aura melancólica e dorida que costumava ser a lembrança de Maria Alfreda» (ibid.: 13). Contudo, também aqui o cepticismo cerceia o alcance desta convocação – «a triste inépcia humana de apenas conhecer o presente e o passado e, ainda assim, mal» (ibid.: 14) – que se dilui nas «massas negras da floresta» (ibid.: 27), da sala para a floresta.

Esta sala magenta institui-se como epicentro alegórico da tumultuosa relação de Gustavo com Maria Alfreda, denunciando metaforicamente a impossibilidade do amor enquanto partilha total, a inviabilidade de aceder à intimidade do outro²⁸ sinalizada pela inacessibilidade do quarto («Nunca tinha dormido na cama de Maria Alfreda, porque o quarto dela era um santuário reservado e secreto» [ibid.: 103]). O regresso à sala magenta, «o tenso lugar carregado de ressonâncias de luta, de raiva, de amor, de ironia, de crueldade, de arrebatamento e regelo» (ibid.: 74), assume para Gustavo o carácter de uma obsessão que se alimenta da solidão e fragilidade – «e Gustavo voltou a sofridas recordações que, pressentindo-o desprevenido e sozinho consigo, o assombraram e sobrelevaram todas as outras» (ibid.: 40) –, uma imposição

²⁸ Com Teresa Almeida, concordamos que «A sala magenta é a antecâmara da felicidade» (Almeida, 2008).

agravada pela interposição da morte, derradeira humilhação que impede qualquer gesto de reabilitação:

Já não podia retirar nenhuma das sandices que tinha dito, era tarde, Maria Alfreda levava-as consigo, sem contrapartida. Deixara-lhe apenas o ressentimento – mais um – de as ter aceitado e de o ter escutado, sem o impedir, consentindo-lhe este desconforto para sempre na lembrança. (ibid.: 44).

A agónica enumeração de episódios de humilhação associados à sala pontua esta retrospectiva vertiginosa de uma confrontação determinada pela impossibilidade de Gustavo «anular outras presenças da vida de Maria Alfreda» (ibid.: 41). Esta, entre a «frontalidade brutal, mesmo sádica» (ibid.: 75) e a «indiferença e impiedade» (ibid.: 78), inverte a ascendência tradicional na relação, surgindo como predador²⁹ e diluindo a humilhação nos escassos momentos de partilha física.

Estes eram precedidos por um gesto significativo: «tirava-lhe o relógio do pulso» (ibid.: 78). A comunhão de corpos, insinuada pelo cromatismo carnalmente simbólico da sala, acontece neste intervalo temporal. O sexo, ainda que decepcionante, surge como «um aconchego lodoso, morno, flácido, sereno» (ibid.: 78), permitindo o atenuar da tensão, a trégua na confrontação, a efémera libertação da ditadura de Cronos, a possível pacificação.

A relação erótica inscreve-se na acção do romance, e sobretudo no percurso do protagonista, como «um meigo parênteses sépia» no «moer dos dias» (ibid.: 171), no confronto com a realidade deceptiva e a tirania da consciência, revestindo matizes distintos consoante as mulheres que se sucedem em desfile processional – quase todas presenças voláteis – na vida de Gustavo. Desse catálogo sentimental constam distintos cenários eróticos:

– o carácter da experimentação sexual subversiva (a proposta de *sister swap*; o jogo de Silvério Lopo e Cristina);

²⁹ Esta relação predatória encontra eco na floresta – «Houve depois aquele guincho primordial de um animal a ser predado» (Carvalho, 2008: 62).

- a oscilação entre irrealidade e repulsa nos encontros com Cristina («Levava sempre consigo o aviso de cartolina pendurado na porta “Não incomodar”. “Porque é que faz isso?”, perguntou Gustavo. “É para ter a certeza de que aconteceu.”» [ibid.: 76]; «O corpo de Cristina pareceu-lhe, de repente, ter deixado de irradiar, ter perdido todas as vibrações, e o contacto, mesmo a proximidade da pele morena tornaram-se repulsivos» [ibid.: 85]);
- a «obsessão fálica, feita de curiosidade e de deslumbramento» (ibid.: 93) de Norma e a possibilidade da confiança no distanciamento securizante;
- o encanto fascinado «na distensão que se seguia ao amor» (ibid.: 103) com Maria Alfreda;
- o sentido de arrumação de Marília (ibid.: 120).

No seu desenho polimórfico e errático (e nele pode ser também incluído o afecto descarnalizado que caracteriza o «namoro tímido» [ibid.: 53] de Marta com o doutor Furtado), a união dos corpos impõe-se como comunhão possível, esboço de insurreição contra a erosão do tempo:

Que queria Gustavo de Maria Alfreda? Que ela, enfim, parasse, que o escolhesse de vez, contra um passado preenchido por outras presenças, que supunha quase todas cativantes ou perturbadoras, e também contra um presente desassossegado por interrupções, instabilidade, devassas, sinais de alerta e de perigo. Gustavo tinha de reconhecer – teve de lhe dizer – que a amava, muito a contragosto, como alguém que se submete, num supremo despojamento, esperando em troca paz e gasalho. Maria Alfreda nunca retribuiu a declaração, apenas a recebeu, com sinais de pensativa benevolência que não anularam em Gustavo uma acabrunhada sensação de derrota, antes acentuaram o mau passo de ter dito o que não devia. (ibid.: 103-104).

No patético capítulo final de *A Sala Magenta*, o entrar de Gustavo na lagoa ecoa o entrar em Maria Alfreda, o confronto com o inacessível, com o mistério: «E então a superfície de vidro negro da lagoa estendeu-se na sua frente, uma extensão de silêncio plasmado, lúgubre, que atraía e fascinava, fixava o olhar e deslassava os gestos» (ibid.: 174). No entanto, no corpo gasto, emerge o instinto

de sobrevivência³⁰ e, no processo de resgate, a atenção fixa-se em Deolinda, num «mamilo afunilado, que talvez fosse muito rosado e tenro» (ibid.: 175). A possibilidade erótica ergue-se no escuro como lenitivo no confronto com o abismo.

A onnipresença desta pulsão erótica detecta-se também no universo ficcional de Augusto Abelaira. Jerónimo, nas palavras de Isabel Cristina Rodrigues, procura relacionar-se «com o mundo e, sobretudo, com o Outro representado pela poliédrica imagem da Mulher» (Pereira, 2008: 184):

Mas já então o Jerónimo alcançou a rua –, e sem saber quem procura, se a desconhecida, se a Cecília. A desconhecida, por causa do Mozart, a Cecília... Em ambas a cama, em ambas a aventura inesperada. Machista. Desde que a SIDA apareceu, traz sempre na carteira um preservativo, para o que der e vier. Mas pôr o preservativo no instante do grande encantamento! (Abelaira, 1997: 15).

À indefinição do objecto da demanda encetada por Jerónimo – indefinição expandida pela aleatoriedade do preservativo na carteira, que, de certo modo, configura um desejo caótico que nos parece pontuar o percurso do protagonista de *Outrora Agora* – é contraposta uma ordem: «Em ambas a cama, em ambas a aventura inesperada». Neste sentido, a relação com o Outro constitui-se como um desafio:

Mas o Jerónimo não deixou Lisboa para ficar sozinho, não procurou um intervalo na rotina quotidiana (pelo menos até sentir de novo a falta dela) ou tinha já a esperança (o desejo) de que acontecesse o que está a acontecer, a recuperação do passado – reviver desta ou daquela maneira, o já acontecido, embora com outra mulher? Dizer até as mesmas palavras, fazer os mesmos gestos, sentir as mesmas incertezas, mas com outra mulher. E como se fosse a primeira vez (lugar-comum). (ibid.: 33)

³⁰ O grito de socorro é associado a «rugidos quase animais entre as sílabas» (Carvalho, 2008: 175).

Por outro lado, e tal como acontece em *A Sala Magenta*, ela assume uma natureza parentética – «um intervalo».

Num romance que reflecte a caoticidade das relações humanas, o desejo que antecede o «instante do grande encantamento» assoma numa espécie de demanda erótica do protagonista impulsionada pela desconfiança do casamento – «Compreender as relações da Cristina com o marido, conhecê-la no ambiente próprio, sondar-lhe o desencanto, o previsível desencanto, de acordo com as estatísticas acerca do casamento e da felicidade humana» (ibid.: 32) –; pelo reconhecimento do sexo como pulsão intrinsecamente humana – «Há pouco, no café, viu dois namorados. Ela, com saias muito curtas –, mas só o Jerónimo podia ver-lhe as coxas, o namorado não, o namorado falava, falava. E quem entrou mais na intimidade dela, o namorada com as palavras, ou o Jerónimo, vendo-lhe as coxas? Qual deles sentia agitar-se mais intensamente o sexo (o sexo como detentor da verdade)?» (ibid.: 78) –; pelo desejo como idealização – «Ela, que num virote de um lado para o outro, a servir à mesa, as saias a balançar, talvez preferisse adiar esse momento. Nua, por debaixo do vestido. Já nua, quarenta anos antes, como não a sonhou nua, já então?» (ibid.: 44) –; pelo desejo como perplexidade instabilizante – «Mas entretanto a Filomena reaparece: como na outra noite, apagou as pinturas. Extremamente inquietante e bela na sua palidez» (ibid.: 251).

No capítulo 20 de *Outrora Agora*, Jerónimo acede ao convite de Filomena para ir a sua casa:

Após longo momento, surge, inviolável do pescoço aos pés, a saia vermelha, a camisa preta.

Roda duas vezes, imita os modelos, vira-se de costas para ele lhe apertar os botões da camisa. Ser estilista, desenhar, com os vestidos, as mulheres.

– Não tocas na pele – previne. Depois, apertada a camisa, prendendo-o pelo braço, leva-o até o sofá, sentam-se os dois, puxa a mão do Jerónimo e aperta-a contra o peito. Se a Cristina perdeu um seio, o meu interesse diminui? – É macio? – Riu-se: – Um peito de seda... Há pouco

era áspero, não era? – As costas, os ombros, a cintura, as ancas, o volume do monte de Vénus, as pernas. (ibid.: 253).

Nesta coreografia pré-coital, esboço de intimidade prometida, Jerónimo é confrontado com Filomena «inviolável do pescoço aos pés» e com a advertência «Não tocas na pele». A inacessibilidade à pele de Filomena – «Um peito de seda...» –, a prisão numa «comédia que [Filomena] decidira representar» (ibid.: 260) indiciam em *Outrora Agora* a impossibilidade de verdadeira partilha erótica e a experiência do desejo como *cosa mentale*.

Enredos circulares, *Outrora Agora* e *A Sala Magenta* confrontam-nos com Jerónimo e Gustavo, corpos gastos³¹ e preguiçosos³², e, pelo seu alargamento arquetípico, com uma geração que viveu a revolução dos cravos e assistiu à ressaca pós-revolucionária com indisfarçável desesperança. Em *Outrora Agora*, esta consciência geracional não é dissimulada – «Gerações, o Maio de 68 de permeio» (Abelaira, 1997: 54) – e a revolução é questionada – «o 25 de Abril parece ter sido ontem e não foi ontem (pareceria hoje se as coisas tivessem corrido doutra maneira?)» (ibid.: 21) – e confrontada com o desencanto histórico do presente – «Mas é isso, os portugueses encontraram finalmente o homem providencial desde a morte do Salazar, o Cavaco, porra!» (ibid.: 157). Jerónimo é, nesta perspectiva, uma personagem histórica e sociologicamente inscrita, que habita espaços e tempos reconhecíveis e sobre eles reflecte criticamente.³³

No episódio da distribuição de manifestos em Campo de Ourique, Jerónimo surge como participante, intervindo na preparação da revolução, com a cumplicidade de Cristina. No presente da enunciação, verificamos uma mutação relevante, porquanto Jerónimo se assume essencialmente como espectador da história. Aqui, de novo, parece-me relevante a deslocação Lisboa/Algarve,

³¹ «"O corpo é para gastar", sussurrara Maria Alfreda um dia» (Carvalho, 2008:171).

³² Deixar a vida «escorregar, preguiçoso, sem fazer ondas, esconder-se dela, tornar-me minúsculo e passar despercebido». (Abelaira, 1997: 47).

³³ A consciência geracional é também central na relação com Filomena. Afirmo Jerónimo: «– Cheios de preconceitos, ilusões absurdas. Vocês podem ver o mundo com mais clareza. Já conhecem o que veio a ser o futuro, o futuro desse passado, e nós não o conhecíamos. O capitalismo vivia então os seus últimos dias...» (Abelaira, 1997: 85).

movimento centrífugo que amplifica a perspectiva de Jerónimo, testemunha lúcida, analítica e irónica, convocando o passado, examinando o presente e perspectivando o futuro:

O fracasso do socialismo, o real e o outro. Mas falar do fracasso do socialismo, acrescentam, será falar do triunfo do capitalismo com os seus milhões de desempregados, a violência, a degradação do ambiente, o vazio espiritual, a exploração do Terceiro Mundo? E Portugal, a destruição da agricultura, da indústria, da pesca... Irónicos: vivemos sempre à custa de expedientes, à custa dos outros, a pimenta, o ouro do Brasil, os emigrantes, a CEE... Mas como em oitocentos anos as tábuas de salvação nunca nos falharam, depois da CEE há-de aparecer outro milagre, não sabemos ainda qual, mas há-de aparecer.³⁴ (ibid.: 177).

O protagonista de *Outrora Agora* assiste ao desmoronar da aventura colectiva que representou o 25 de Abril, depara-se com a recessão dos anos 90, desiste – «Nada a fazer, vamos ter Cavaco até o fim do século (a mediocridade dos programas de televisão programou os homens para o cavaquismo, apetece concluir)» (ibid.: 15). O potencial transgressor do episódio da distribuição de manifestos não escamoteia a sua conversão a «Herói da desistência. Da comodidade»³⁵ (ibid.: 130).

A Sala Magenta não é, de acordo com o autor, um «livro geracional» (Coutinho, 2008: 29); contudo, o início da relação de Gustavo e Maria Alfreda é situado «numa altura em que Lisboa fremia de festivas agitações» (Carvalho, 2008: 44). O distanciamento (revelador de uma demissão desistente) do protagonista em relação a este passado reconhecível não é elidido: «*A Internacional*, mana? Onde isso já vai...» (ibid.: 21). Por outro lado, a Lisboa

³⁴ Segundo Carlos de Oliveira, «na obra de Abelaira ressalta logo ao primeiro olhar uma espécie de *marivoudage* insistente e subtil tecendo, entretecendo, o passado, o presente, o futuro». (Oliveira, 2004: 143).

³⁵ Alexandre Pinheiro Torres nota que «à medida que o tempo passa, dir-se-ia que as personagens se cansam da acção, ou dar-se-á apenas o caso de se lhes deparar um mundo onde essa acção não é possível, onde essa acção está a mais? A verdade é que o romance contemporâneo é já em larga medida o romance das pessoas que dir-se-ia viverem deitadas». (Torres, 1990: 125).

festiva é contraposta a uma Lisboa deprimida que se associa ao presente diegético:

Esperara horas pela consulta, a ver desfilar uma mostra das misérias de Lisboa, entre ruidosas famílias ciganas, velhotas lisboetas que parlapiavam compulsivamente e jovens de olhar esquivo que premiam teclas de telemóvel, num alvoroço de ruídos electrónicos. Marta ficara de recolhê-lo mais tarde, à porta do hospital, e acabara por vir fazer-lhe companhia na sala apinhada, com aspecto de apeadeiro de autocarros, de assentos de plástico vermelhos costas-contra-costas, dominada por um televisor numa peanha de plástico, saturado de cores, sempre ligado no canal de televisão mais rasteiro» (ibid.:127).

Uma vez mais, a realidade envolvente surge desfigurada e o olhar que a focaliza, nesta circunstância o de Gustavo, torna evidente a sua coloração disfórica. Também em *A Sala Magenta* esta decepção encontra reflexo na rasteira mediocridade televisiva – «um televisor numa peanha de plástico, saturado de cores, sempre ligado no canal de televisão mais rasteiro» (ibid.: 127). Em ambos romances, a televisão, signo da indigência cultural dos tempos, emerge como *medium* deformante.

Esta realidade decomposta que envolve as personagens parece acompanhar a decadência dos corpos dos protagonistas que procuram abrigo no passado³⁶. Em *A Sala Magenta*, esta consciência da fragilidade do corpo é agravada em Gustavo pela peripécia que o conduz a casa da irmã, na Lagoa Moura. O assalto de que é vítima, perspectivado subjectivamente «numa montagem sincopada e confusa»³⁷ (ibid.: 22), realça a impotência do corpo (associada à ingenuidade evidenciada no confronto com uma «estúpida faca de cozinha» [ibid.: 22]) e surge como concretização diegética do programa paratextual expresso na epígrafe do romance retirada no tratado de

³⁶ É Mário de Carvalho quem reconhece que, em *A Sala Magenta*, «Fala-se da velhice e da decadência» (Francisco, 2008).

³⁷ A narração do assalto lança mão da câmara subjectiva que nos confronta com a perspectiva da vítima e o adjectivo *estúpido* («estúpida faca», «estúpido apelo») enfatiza o estupor, o entorpecimento de Gustavo. (Carvalho, 2008: 21-22).

espiritualidade medieval intitulado *Horto do Esposo* que alude à decrepitude e ao declínio físico:

Qual he maior sandice que a mēte do homẽ nõ seer trigosa pera perfeiçõ, quando o corpo se uay ya tostemente pera perdiçom, cõuẽ a saber ãna uilhice, ã que os olhos uããõ perdendo a uista e as orelhas o ouuido e os cabellos caaem e os dentes mĩguã e o coyro se ãuerruga e seca-sse e o baffo cheyra mal e o peyto offega e a tosse nõ queda e os geolhos tremẽ e os pees e as pernas inchã? (ibid.: 10)

A consciência obcecante da «fragilidade da condição humana» (ibid.: 118), que apoquenta Gustavo, constitui um dos temas nucleares de *A Sala Magenta*:

Agora rolavam os dias das coisas completadas, pontuados pelo verter do álcool, tomado com consciência, lucidez e culpa, a cada golo, a cada mililitro a menos nas garrafas. [...]

Marta levou-o a Lisboa, à polícia, para exames médicos e para um reconhecimento frustrado, através dos vidros espelhados. Quis convencê-lo a consultar especialistas, a encarar a hipótese de ser operado, e amou quando Gustavo lhe explicou que preferia coxear um bocado a ter que se sujeitar a que o manipulassem e lhe dessem ordens. A partir de agora, mana, isto era sempre a descer, para quê compor o físico ou comprar sapatos novos? (ibid.: 146).

Diminuído pela protecção maternal da irmã, envolto e corroído pela espiral de reminiscências associadas à sala magenta, consciente da decadência física, abre-se ao protagonista a descida à floresta: «E, de novo, a floresta, as duras sombras, a serrazina dos ralos e das rãs tudo absorveram numa cerração compacta e soberana» (ibid.: 51). Recuperado do passado, o álcool obnubila a lucidez do estado crepuscular (que é também convalescença), turva a angústia da impotência («como naqueles sonhos em que se nada num lago pastoso e se cede à angústia da impotência»³⁸ [ibid.: 24]), abranda a ambição de ser «um homem

³⁸ Trata-se de uma imagem onírica e nitidamente profética, considerando o epílogo do romance.

comum, com sentimentos finitos e todos os mecanismos do esquecimento a funcionar em pleno, no seu deslizar constante e apaziguador» (ibid.: 47).

A consciência da excepcionalidade (de não se ser um homem comum) é confrontada com a «feroz incapacidade de se enganar a si próprio» (ibid.: 58). Gustavo situa-se entre «gente eticamente descomprometida e cheia de mundo»³⁹, num plano superior a um mundo habitado pela «candura, saúde mental, bem-querença de espírito, elevação de ânimo e cristalino de intenções» de pessoas como Marta e o doutor Furtado (ibid.: 60). Porém, o balanço da vida, sendo indeclinável, é-lhe profundamente penoso:

Estas apoquentações entranhadas que, volta e meia, lhe franziam o ânimo e encrespavam o feitio, eram inconfessáveis, ninguém as compreenderia, a não ser talvez os *barmen* compassivos ou as putas competentes, que se apiedam e fraternizam para esquecer mais daqui a bocadinho. Marcavam uma feroz incapacidade de se enganar a si próprio, amargurando-lhe ainda mais a intranquilidade de espírito, as contas da vida, o desconsolo de tudo. (ibid.: 58)

Para Gustavo, «nada foi conclusivo» (Francisco, 2008), a sua vida surge como um livro que desconsoladamente folheia. Na aventura amorosa, impõe-se a sombra de Maria Alfreda e o «lastro humilhante» das «rejeições acumuladas» (Carvalho, 2008: 162); no percurso cinematográfico, os acertos iludem os superiores desacertos. O passado é reduzido a débitos e, no presente, confronta-se com «a realidade de uma mente conflituante em que ressoam apelos insólitos e onde condição humana se debate com a sua própria inconsequência» (ibid.: 66). O palco da agonia de Gustavo é, em extensão alegórica, elevado a tablado da tragédia humana e repercute a «sensibilidade dolorosa à passagem do tempo» (compartilhada pelo narrador de *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* [Seixo, 2001:272]), de «um tempo inerme que se ia encarquilhando de dia para dia» (Carvalho, 2008: 162).

³⁹ Assinale-se, de novo, o reenvio para a questão geracional.

Esta sensibilidade perante o «tempo [que] escasseia» (Abelaira, 1997: 45) catalisa no protagonista de *Outrora Agora* uma vontade, porventura ténue, de «Aproveitar o tempo que lhe sobra» (ibid.: 21). O impulso vagamente epicurista é determinado pelo reconhecimento de Cristina que refracta a imagem de Jerónimo: «além de dois espíritos, são dois corpos» (ibid.: 59). A consciência do corpo – o homem como mala de transportar genes condenada à decomposição (ibid.: 50) – agudiza (em sentido agonístico) o confronto com o passado. No reencontro com Jerónimo, Cristina afirma: «– Afinal a idade desfigurou-me, esquecer-se assim da nossa aventura!» (ibid.: 26). A ironia presente na afirmação revela a idade como agente do declínio e da degenerescência do corpo. Jerónimo, espectador da história e do corpo de Cristina, torna-se também espectador da sua história e do seu corpo, confrontando-se com «a terrível fealdade da velhice» (ibid.: 52), isto é, com a sua própria finitude.

Neste sentido, o reencontro com Cristina reveste-se de um efeito paradoxal: por um lado, conduz à evidência da «humilhação da velhice e da fealdade» (ibid.: 90); por outro, naquele que, à semelhança de Gustavo em *A Sala Magenta*, podemos considerar o estado de convalescença de Jerónimo, «este súbito aparecimento de Cristina» irrompe como a «recuperação perfeita», «que lhe permitirá viver, quarenta anos depois, o que poderia ter sido, mas não foi, a sua vida – vida suspensa pelo acaso, encontros e desencontros» (ibid.: 47). Cristina, problema e solução, surge como possibilidade de parênteses numa vida desperdiçada (ibid.: 21-22), rejeição da realidade e afirmação da ficção («o que poderia ter sido») – «Não, ainda não tens sessenta anos, tens a minha idade e eu ainda não tenho sessenta anos» (ibid.: 35).

A evidência insofismável da idade pontua também a relação com Filomena. O abismo que separa os vinte e oito anos de Filomena dos «sessenta e tal» de Jerónimo (ibid.: 84) é suprido pela curiosidade provocatória daquela, pela ironia de Jerónimo (hipótese de dissolução do peso dos anos: «– Os velhos recordam sempre com saudades a juventude. – Procura dar às palavras um tom irónico (disse “os velhos”, ele que tem certamente a idade do pai, para ver a reacção da Filomena)» [ibid.: 85]), pela ficção – a afirmação da «falsa condição de fumador (desistiu de fumar há muitos anos)» (ibid.: 88). A recuperação fictícia do vício de

fumar, uma espécie de *hybris* simbólica – «Voltar a fumar (mais do que um vício, fumar é desafiar a morte – o cancro – mostrar aos outros que não se tem medo dela)» [ibid.: 67]), acaba por invadir a realidade e transformar-se em efectiva «falta dos cigarros»⁴⁰ (ibid.: 157).

Na aproximação que efectua entre os universos ficcionais de Raul Brandão e Augusto Abelaira, Nelly Novaes Coelho elege «a denúncia do vazio rotineiro e sem sentido vital em que está imerso o homem» como nó ideotemático central (Coelho, 1973: 82). Nas intrigas de *Outrora Agora* e *A Sala Magenta*, a imersão de Jerónimo e Gustavo no passado conduz ao reconhecimento deste vazio, à consciência de que «a vida é demasiado breve para valer a pena o esforço, qualquer esforço» (Abelaira, 1997: 47) e à consciência antecipada de «uma permanente e já definitiva derrota» (Carvalho, 2008: 171). A desistência dos protagonistas de *Outrora Agora* e *A Sala Magenta* reflecte a experiência existencial finissecular⁴¹ e a confrontação com a inconsequência da condição humana⁴², com o adensar das sombras, com a «feroz luta pela vida debaixo de uma aparência aprazível de tranquilidade e paz» (Francisco, 2008: 88). No trânsito entre o dia e a noite, ambas as fábulas romanescas denunciam o ser humano «sozinho, vazio, diante do universo» (Abelaira, 1997: 11) e «uma quase impossibilidade de desfrutar os olhos da negrura» (Carvalho, 2008: 21).

⁴⁰ Note-se o paralelo com a recuperação do vício do álcool por Gustavo em *A Sala Magenta*.

⁴¹ O diagnóstico desta condição civilizacional adquire contornos históricos que se tornam mais explícitos na obra de Abelaira.

⁴² Agripina Carriço Vieira destaca, no universo de Abelaira, «o sentido arbitrário e casuístico da existência» (Vieira, s.p.).

4. COMO SE TIVESSEM ESGOTADO QUANTO TINHAM PARA DIZER

Convertendo o romance em espaço da sua própria teorização, a advertência de *A Sala Magenta* é ironicamente reactiva e respira a mesma irreverência que se surpreende noutros textos de Mário de Carvalho:

A acção e as figuras deste romance reportam-se a um mundo ficcional de entrada franca, sem chaves ou gazuas. Procurar moldes da vida real para acontecimentos e personagens é ter em má conta a imaginação do autor. Pode ser que ele o mereça, mas não os lesados por equívocos de leitura. (Carvalho, 2008: 7).

Nesta advertência paratextual, a imaginação do autor assume-se como demiurga deste mundo ficcional⁴³ e, no estremar de fronteiras entre a acção e as personagens do romance e a vida real, emerge o que, na história da ficção, Eduardo Lourenço considera a «assunção [desta] como espaço autónomo da imaginação mediada pelo verbo» (Lourenço, 1994: 9). Insinua-se, pois, uma autoconsciência⁴⁴ que determina o gesto da leitura e impele o autor à expansão da ficção para além do real empírico, recusando submetê-la a uma função meramente referencial⁴⁵.

⁴³ O teor da advertência ecoa na epígrafe da autoria de Eça de Queirós (*Os Maias*: *Tomás de Alencar – Uma Explicação*): *E visto que nada agora pode justificar a permanência do Sr. Bulhão Pato no interior do Sr. Tomás de Alencar, causando-lhe manifesto desconforto e empanturramento – o meu intuito final com esta carta é apelar para a conhecida cortesia do autor da Sátira, e rogar-lhe o obséquio extremo de se retirar de dentro do meu personagem.* (Carvalho, 2008: 9-10).

⁴⁴ Manuel Frias Martins realça: «Mário de Carvalho [coloca], de um modo global e homogéneo, o padrão português no continente da metaficção literária» (Martins, 1983: 188).

⁴⁵ Reflectindo sobre os poderes representativos da literatura e a sua capacidade de engendrar mundos possíveis, Mário de Carvalho, em entrevista a Luís Ricardo Duarte, afirma que ela «é a criação de um mundo que não existe. E que não haja ilusões: a mimese não reproduz a realidade, nem é uma cópia. Cria-se outra coisa», reconhecendo, porém, que «O facto de se criar um mundo paralelo não quer dizer que não se criem

Citando Aristóteles, Mário de Carvalho lembra que este «dizia que o poeta não se interessa apenas pelo que há, mas também pelo que pode haver» (Silva, 2008: 16). Este interesse conduz-nos às personagens de *A Sala Magenta*, que habitam um universo ficcional e que, hipoteticamente, podiam existir na vida real. Não se trata aqui de correspondência ou homologia, mas de uma hipótese que mantém uma relação com o real (e se torna reconhecível) e, simultaneamente, se distancia deste real, de modo particular no interesse que a instância narrativa manifesta por uma diegese conjectural, isto é, pelo que, em rigor, não acontece no romance.

As reminiscências obsessivas centradas na sala magenta surgem invariavelmente prenunciadas «pela pequena pistola niquelada»⁴⁶. Relembremos a sua descrição:

A armazita, de leveza enganadora, incisa de volutas escurecidas, irradiando de um punho de pau-rosa, sombreava um bloco-notas em branco, e fazia par, familiar e doméstico, com um castiçal de prata sob um coto esquecido, sulcado de riscos. Poderia ser discernida como um requinte decorativo, mas fosse a enfeitar um piano, a refulgir numa estante, ou a deixar-se entrever numa fresta sábia, por entre quinquilharia feminina, pesando numa bolsa de veludo negro, a pistola evocaria sempre o lustro e o cheiro do óleo, o pontilhado pegajoso da pólvora e os efeitos incómodos dum disparo, sua razão de existência. (Carvalho, 2008: 12-13).

A pistola encontrada sobre um móvel na casa de Maria Alfreda, na sua «leveza enganadora»⁴⁷, ganha particular relevo na imaginação romanesca de Gustavo⁴⁸ e conduz ao presságio: «"Hei-de morrer com um tiro daquela arma."» (ibid.: 13). Construção ficcional, o presságio «não se veio a confirmar» (ibid.: 13) e a pistola, ainda que investida de protagonismo pela imaginação de Gustavo,

também janelas e pontes para o mundo em que vivemos (Duarte, 2010: 11).

⁴⁶ A imagem de uma pistola, reproduzida na capa da primeira edição deste romance, reveste, quando confrontada com o mundo possível do romance, uma evidente função icónica e simbólica.

⁴⁷ Através desta expressão recupera-se o equívoco que marca a advertência.

⁴⁸ Trata-se, até certo ponto, de uma duplicação, no interior da ficção, da imaginação do autor.

recupera a mera condição de «requinte decorativo». A pistola emerge, deste modo, como hipótese de desenlace alternativo para o curso diegético:

A fantasia do tiro de pistola com o seu sabor romanesco, a implicação de um desfecho trágico, elevado, camiliano, ajudavam a descomprometer do futuro, dispensando a necessidade de o garantir, de fazer por ele. «Não achas que ficava bem, uma pistola prateada esquecida ali em cima da papaleira?» «Credo, que disparate!» e logo, numa curiosidade excitada: «Era para o filme?» (ibid.: 153).

Significativamente, esta fantasia inscreve-se como possibilidade de aperfeiçoamento/emenda deste mundo ficcional⁴⁹.

Em *Outrora Agora*, emerge, com regularidade, a autoconsciência romanesca de uma ficção em construção. Na recorrente coincidência entre a voz do narrador e a de Jerónimo irrompe o constante deslizar do devir da acção para o que esta poderia ter sido⁵⁰, num discurso que integra sistemáticas derivas metaficcionais e irónicas: «Por que não me fiz romancista? Os romancistas, a liberdade de dizer asneiras, disfarçando-se atrás das personagens» (Abelaira, 1997: 47).

A insistente propensão auto-reflexiva que atravessa *Outrora Agora* surge-nos como seiva de um discurso que se agita numa espiral de interrogações e hipóteses. A insistente inquirição metadiscursiva conduz, com frequência, a uma focalização compulsiva na escrita e nos seus gestos rituais. Na possibilidade de uns *Lusíadas* emendados, insinua-se a ficção como conjectura, a história que pode orientar-se *deste modo ou daquele*:

Mas não, abstém-te de ter opiniões, o mundo é excessivamente complicado para que possas ter opiniões. Neste momento, milhares e milhares de raízes

⁴⁹ Esta possibilidade rectificativa acompanha toda a expectativa ficcional criada em torno da pistola: «O ser humano deve abster-se de vez de interferir com o futuro, ainda que, como no caso, um pouco de adivinhação formoseie e engane a triste inépcia humana de apenas conhecer o presente e o passado e, ainda assim, mal» (Carvalho, 2008: 13-14).

⁵⁰ Glosa-se, pois, uma ficção que se constrói como possibilidade: «Se o elevador estiver à mão e a desconhecida se demorar a pedir a chave, ou se o recepcionista for à procura de correspondência, ou se..., ou se..., ou se..., então ainda poderá apanhá-la» (Abelaira, 1997: 13).

chupam toda a humidade da terra, contribuindo para o deserto. As folhas cheirando bem. Atirava-as às chamas, em casa do avô, secas ou verdes, via-as crepitar. As secas, não as verdes. Sem eucaliptos não haveria jornais, não é? O papel barato. Se Camões dispusesse de papel barato, não tivesse de poupá-lo, se pudesse copiar muitas vezes, corrigir e voltar a corrigir *Os Lusíadas*, *Os Lusíadas* seriam o que são? Sem já falar no computador, a facilidade das emendas... Melhores ou piores, não é isso que discuto. E se tivesse um computador a facilidade das emendas, limpar as palavras que já não lhe agradam... (ibid.: 271-272).

Num mundo «excessivamente complicado», o texto relaciona-se imediatamente com a realidade e reflecte a impossibilidade de fugir de um caos que lhe é intrínseco. O discurso projecta esta deriva – as raízes que contribuem para o deserto, o cheiro das folhas, o papel barato, *Os Lusíadas*, o computador – e exhibe as suas costuras: «a facilidade das emendas, limpar as palavras que já não lhe agradam».

Entrevendo a ficção como possibilidade, o romance de Augusto Abelaira institui-se como labirinto ficcional de hipóteses literárias, num constante jogo de permutação em que o autor se reconhece, numa *mise en abyme* de si próprio, leitor:

Não, não me sinto a caminho da paixão, tudo isto é um equívoco. Pura curiosidade, o espectador duma história, história imaginável (poderia ser imaginada por qualquer outro) mas que acidentalmente te inclui. Sim, procedo como se estivesse a ler um romance de suspense ou a observar a aventura de outras duas pessoas, embora esforçando-me por compreendê-las, por me sentir no íntimo delas. Espectador, nunca actor. Mas, a ser assim, se penso em mim como se fosse um ele, então estou morto, então sou incapaz de viver. Fode-a, fode-a, tudo o resto é literatura, já não tens idade para te enganar romanticamente. Mas com tudo isto esqueceste-te de jogar ontem no totoloto. (ibid.: 49-50).

Assumindo a perspectiva de espectador duma história, de um leitor («como se estivesse a ler»), a voz diegética assume a responsabilidade de um discurso

que se constrói como reflexão, como desconstrução do processo ficcional, como perplexidade («se penso em mim como se fosse um ele, então estou morto»), como ironia («Mas com tudo isto esqueceste-te de jogar ontem no totoloto»).

No romance, Jerónimo questiona Cristina: « – Acha então que a literatura acabou?». Num comentário paródico, a resposta de Cristina – «– Nunca existiu, existiram somente alguns raríssimos autores» (ibid.: 169) – não reconhece a existência da literatura. No entanto, esta negação pode ser transfigurada em afirmação: a literatura, subtraída à realidade, surge como ficção ou, nas palavras de Eduardo Lourenço, «o lugar vazio pronto a receber as figuras que a imaginação como sonho acordado do mundo fabrica para subtrair o que chamamos vida, a nossa vida, à sua vocação mortal» (Lourenço, 1994: 12).

Esta ficção que, na perspectiva de Clara Rocha, «se questiona a si mesma, reflectindo o acto de criação na própria criação literária» (Rocha, 2003) evidencia-se no esboço de romance dentro do romance projectado por Abelaira e descrito nos seguintes termos pelo autor:

Um romance que abordasse os grandes temas, as grandes interrogações, mas sem as grandes palavras, e em que a metafísica se deduzisse de conversas banais, apenas de conversas banais... (Abelaira, 1997: 173).

Este romance idealizado por Cristina, projecção metonímica da oficina criativa abelairiana, onde o acto da escrita prefigura o da leitura⁵¹, funda-se numa pretensão temático-estilística, num propósito artístico, e indicia a consciência pós-moderna do esgotamento da intriga: «– Olhei em volta, faltava-me a intriga, a história para dependurar o que tinha para dizer» (ibid.: 174).

Confrontada com o seu reflexo, esta ficção projecta-se no abismo de uma originalidade tragicamente perdida:

E que tinha eu de novo para dizer? As histórias já foram todas contadas, a única diferença está em que o Agamémnon anda hoje de automóvel. Valerá a pena escrever romances por causa da diferença do automóvel? E outra coisa ainda: sempre tive a sensação de que no instante em que escrevo,

⁵¹ «Escrever é uma forma de ler, forma mais dinâmica...» (Abelaira, 1997: 169).

outro Jerónimo escreve precisamente a mesma coisa no lado de lá da Terra ou até na esquina mais próxima. Sempre que tive um pensamento original vim a encontrá-lo aqui ou ali. Por vezes escrito antes, outras depois, mas escrito. (ibid.: 170).

Neste abismo, a literatura debate-se com a sombra da sua própria repetição, manifesta na presumível criação do outro Jerónimo, do que foi ou será escrito⁵². Ao mesmo tempo, exprime-se uma incerteza, que decorre das «grandes interrogações», sem «as grandes palavras», e se inscreve numa vigilância da palavra que percorre *Outrora Agora*⁵³: «Enigma ou o puro jogo do sofista, que talvez ame mais as palavras do que os sentimentos por elas sugeridos» (ibid.: 48). Dela é sintoma a vertigem metalinguística, associada à voz de Jerónimo, que assume o hiato entre a palavra e a realidade designada: «O tio chamava-lhe solução (“Dá-me daí a solução”), mas a palavra não significava a resolução do problema (remendar a câmara de ar)» (ibid.: 16)⁵⁴.

No interior do diálogo que marca o reencontro⁵⁵ de Jerónimo e Cristina – «O alguém era a Cristina, é a Cristina» (ibidem: 28) –, irrompe o silêncio:

Ficam ambos em silêncio, como se tivessem esgotado tudo quanto tinham para dizer, e observam lá fora, através das amplas janelas envidraçadas do café, um rapaz que tenta, o pé no pedal, ligar o motor da Vespa. (ibid.: 28)

⁵² Eduardo Prado Coelho afirma que «é este o grande tema de Abelaira: tudo já está escrito desde o princípio, nunca fazemos mais do que repetir histórias já contadas». (Coelho, 1997: 273).

⁵³ Esta atenção à palavra proferida e à memória da elocução surge também como aspecto determinante de *A Sala Magenta*: «mas o facto é que Gustavo não lhe recordava as feições, apenas o atrapalhar das sílabas, as frases predilectas, então na moda, e a grande vontade de se exhibir» (Carvalho, 2008: 44)

⁵⁴ A consciência da palavra, do seu peso comunicativo e dos seus matizes inesperados de sentido, percorre obsessivamente *Outrora Agora*: «Arrependida, recuou depois ou pretendeu que o desafio ficasse a levedar dentro de mim. “Levedar”, palavra tirada do pão. Por que recorri a uma imagem e não disse objectivamente o que quis dizer? Tornar-me atento à maneira como penso. Penso sempre com palavras ou nem sempre?» (Abelaira, 1997: 66).

⁵⁵ «Reencontro que corresponde ao “reconhecimento” na tragédia clássica» (ibid.: 49).

Parênteses numa conversa que significativamente Jerónimo não quer «deixar morrer» (ibid.: 28), o silêncio⁵⁶ indicia o esgotamento do discurso, hipótese que, numa escrita que, de acordo com Lélia Parreira Duarte, «se dobra constantemente sobre si mesma» (*apud* Pereira, 2008: 23), não pode prescindir de uma reiterada consciência auto-reflexiva. Signo da pós-modernidade, o silêncio de Jerónimo e Cristina cristaliza em *Outrora Agora* (e na ficção contemporânea) um equilíbrio sobre o «vazio da linguagem» (ibid.: 10) e projecta o olhar das duas personagens para o «lá fora», para o figurante «que tenta, o pé no pedal, ligar o motor da Vespa», desvio que, desprovido de significado relevante, preserva um fluxo narrativo aparente.

Ainda que a obra abelairiana seja percorrida pelo «constante desejo de um interlocutor» (Pereira, 2008: 10), Lélia Parreira Duarte observa que *Outrora Agora* «parece falar da impossibilidade de comunicação e da inutilidade de qualquer palavra ou gesto» (*apud* ibid.: 13). Diálogo condenado ao silêncio, o romance de Augusto Abelaira afirma a fragilidade do discurso, reflexo da fragilidade humana, e, porém, parece também querer sustentar uma crepuscular crença no poder demiúrgico da literatura – «Mas não sou eu, em grande parte, aquilo que a literatura fez de mim?» (Abelaira, 1997: 32).

Na narrativa de Mário de Carvalho, o esvaziamento do sentido do discurso aparece, em simbolismo caricatural, associado à gaguez de Gustavo:

Aquela gaguez, sem motivos nem padrões, subjazia sempre ao que dizia, mesmo que ele aparentasse uma leveza veleira, suspensa dum mecanismo subtil, fabricado com os anos, que antevia as dificuldades, encontrava perífrases, palavras de substituição, nem sempre as mais apropriadas, e evitava as oclusivas ou os hiatos mais arriscados. (Carvalho, 2008: 23).

Se, na obra ficcional de Mário de Carvalho, se torna inequívoco um particular investimento na rendibilidade expressiva do significante, na gaguez do protagonista de *A Sala Magenta* reencontramos, em versão metafórica, o *topos*

⁵⁶ Vilma Arêas considera «a arte de Augusto Abelaira uma arte do impasse» (*apud* Pereira, 2008: 57).

da fragilidade do discurso. Numa espécie de antecâmara do silêncio, as palavras metamorfoseiam-se em sons, significantes sem significados: «As oclusões, inesperadas e brutais, vieram desarrumar-lhe a fala, desequilibrar-lhe os tons e encavalgar-lhe as palavras incompletas, numa sarabanda de sons ásperos e falsetes» (ibid.: 23).

Esta obliteração do significado, num discurso seduzido pela forma, parece relevar a tendência que Eduardo Lourenço observa na literatura moderna para a oclusão do signo, partindo da «consciência de perda do vínculo que idealmente o religa a algo que não é signo» (Lourenço, 1994: 11) e assinala uma espécie de equilíbrio sobre o vazio que circunda a palavra:

No banco de trás, a actriz, num falsete entrecortado, começou a recitar uma infindável lengalenga sobre a “palavra”, a palavra isto, a palavra aquilo, frases tão sonoras como vazias, mas os falsetes engrossaram em roncões puxados das entranhas» (Carvalho, 2008: 36).

No romance de Augusto Abelaira, a consciência deste equilíbrio surge inscrita na própria vocação reflexiva do discurso:

«Ameaça»? Linguagem inadequada. Mas se prescindir dessa palavra, como deverá dizer? Constipo-me facilmente e a experiência ensinou-me que com o vento assim quase sempre me constipo. «Ensinou-me»? A realidade não ensina nada, fui eu que liguei as duas situações, daí concluindo... Esforçar-me por falar com rigor, colar as palavras às coisas. Mas não tornaria a linguagem muito complicada e menos compreensível, paradoxalmente ainda mais distante das coisas? As coisas não são coláveis às palavras – a palavra «colar», de resto, não tem aqui qualquer sentido. Ou, apesar de tudo, tem, graças ao seu poder de sugestão. (Abelaira, 1997: 75-76)

Este projecto gorado de reconquistar uma palavra incorrompida, de «falar com rigor, colar as palavras às coisas» colide com a consciência de que «As coisas não são coláveis às palavras»⁵⁷. No intervalo entre palavra e referente

⁵⁷ «O mundo não fala, somos nós, ventríloquos, que falamos por ele». (Abelaira, 1997: 34).

abre-se, assim, uma fenda de silêncio e incomunicação – na literatura como na vida.

5. OS LABIRINTOS DA IMAGINAÇÃO

Num ensaio com o título «Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos», publicado em *O Tempo e o Modo*, de Outubro de 1966, Eduardo Lourenço identifica, num conjunto de obras que surge entre 1953 e 1963, um «sentimento de ausência de nós a nós mesmos» (Lourenço, 1994: 259) e releva o diálogo profícuo destas obras⁵⁸ com «esse terramoto espiritual em contínua expansão que se chamou Álvaro de Campos» (ibid.: 260). Ainda que se assinale a distância de três décadas entre este texto de Eduardo Lourenço e a publicação de *Outrora Agora*, o romance de Augusto Abelaira, no limiar do século XXI, reafirma, no *continuum* da sua obra, a ascendência pessoana, de modo explícito ao nível paratextual⁵⁹, e Álvaro de Campos surge ainda como interlocutor privilegiado.

O diálogo de *Outrora Agora* com o heterónimo pessoano entretece-se no percurso, sobretudo íntimo, de Jerónimo e irrompe como gesto de curiosidade – «(o Álvaro terá andado alguma vez de Chevrolet?)» (Abelaira, 1997: 15) –, como espécie de refrão parentético – «(o tique-taque banalmente sinistro)» (ibid.: 67), como reflexo da tonalidade crepuscular⁶⁰:

– Os tempos em que ia ao cinema com os meus pais. – A melancolia de quem também poderia dizer “No tempo em que festejavam o dia dos meus anos”. E a consequência: “Eu era feliz e ninguém estava morto”. Perguntar: os seus pais já morreram? Terão simplesmente envelhecido. (ibid.: 29)

⁵⁸ E da obra de Augusto Abelaira, em particular (*A Cidade das Flores*, 1959; *Os Desertores*, 1960; *As Boas Intenções*, 1963)

⁵⁹ Saliente-se, de novo, o título do romance e a epígrafe (cf. p. 12).

⁶⁰ Esta tonalidade crepuscular revela-se, por outro lado, preponderante no plano do intertexto endoliterário de *Outrora Agora*. Como exemplo, saliente-se a citação de *Le cimetière marin* (1871), de Paul Valéry: «la mer, toujours recommencée» (Abelaira, 1997: 11).

Filho de Álvaro de Campos, Jerónimo surge no fluxo narrativo sozinho, vazio, despido de ilusão e, ao mesmo tempo, angustiado. Ecoando a viagem pela estrada de Sintra⁶¹, o protagonista encontra-se, no último capítulo do romance, a caminho do Algarve e debate-se com os seus óculos, que «fecham, aprisionam a realidade em dois anéis que parcialmente se sobrepõem» (ibid.: 266). Se os óculos são ponte para «um mundo diferente, mais nítido, mas menos belo do que o anterior, quando um véu parecia cobrir todas as coisas, dissolvê-las» (ibid.: 266), ou seja, surgem como projecção material da consciência, são também eles que reflectem uma viagem na qual se inscrevem dialogicamente «Penélope à espera de Ulisses» (ibid.: 268), os «*Irmãos Karamasov*» (ibid.: 269), «*Crime e Castigo*» (ibid.: 269), «*Os Lusíadas*» (ibid.: 271), os «*Diálogos* de Platão» (ibid.: 272), «*Monte dos Vendavais*» (ibid.: 276), «*To the Lighthouse*» (ibid.: 278), «O Tejo, as sombras, o bulício, a maresia» (ibid.: 278). Neste itinerário, entre Ítaca e o Tejo, impõe-se o narrador-leitor e o romance como espaço de releitura crítica e de confluência transtextual.

Na obra abelairiana, o diálogo endoliterário assume, considerando o seu relevo, um carácter programático:

O último desafio é morrer, conclui, com a falsa ironia do céptico que procura mascarar-se no palco da intimidade. Tristão e Isolda, amor e morte. Literatura? Mas não sou eu, em grande parte, aquilo que a literatura fez de mim? Reler o Denis de Rougemont, não há nada como pôr a memória em dia. Útil, sobretudo para apimentar as conversas com os amigos. Programa: ler todos os dias algumas páginas sobre isto ou aquilo para brilhar depois, como se essa memória fosse antiga. (ibid.: 32)

Se a literatura surge como parte da nossa essência, ainda que aqui sob o disfarce atenuante de hipótese, o acto de *reler* (ou *ler todos os dias*) reenvia para a intertextualidade como propriedade imanente à essência do romance, que, enquanto criação humana, será também o que a literatura fez dele. É, no entanto, importante salientar em *Outrora Agora*, por um lado, a ironia do narrador⁶², que mina a assertividade do que, afinal, surge como interrogação e, por outro lado, a

⁶¹ «Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra», de Álvaro de Campos.

ênfase colocada na relação da leitura com a memória, alicerce da existência humana.

No romance *A Sala Magenta*, a operação de incorporação intertextual é significativamente pressagiada pelo abundante conjunto de epígrafes⁶³, que se constitui como interpelação de um leitor aos leitores e condiciona intencionalmente a leitura da narrativa. As diferentes citações liminares projectam o próprio romance como um espaço polifónico, onde o eco de outras vozes precede o da instância narrativa. Neste sentido, é particularmente reveladora a epígrafe inicial:

Um homem – conta uma tradição chinesa
– caminhava lentamente à chuva.
Um outro que ia a passar depressa perguntou-lhe:
– Porque não andas mais depressa?
– Lá à frente também chove – respondeu o homem. (Carvalho, 2008: 9)

Retirada da obra *Tertúlia de Mentirosos*, de Jean-Claude Carrière, esta inscrição projecta-se semanticamente para além do seu co-texto originário, abrangendo a tradição chinesa e expondo a natureza de um romance que, como em Abelaira, emerge como espaço de intersecção de textos⁶⁴.

Exemplo também relevante da funcionalidade dos paratextos na obra de Mário de Carvalho constitui a epígrafe retirada de *Horto do Esposo*⁶⁵, que corporiza um exemplo de intertextualidade hetero-autoral, no diálogo que estabelece com o tratado de espiritualidade medieval, podendo, por outro lado, ser perspectivada como um efeito de assinatura autoral, na aproximação que podemos efectuar à citação colocada no pórtico do romance *Era Bom Que*

⁶² Releve-se, no excerto apresentado, a reiteração de orações infinitivas: «*para apimentar as conversas com os amigos, para brilhar depois*».

⁶³ Esta exuberância do aparato paratextual constitui, aliás, um traço recorrente na obra de Mário de Carvalho.

⁶⁴ Com uma obra fortemente ligada ao cinema, a citação de Jean-Claude Carrière antecipa, no romance, também o destaque concedido ao intertexto exoliterário, em particular no que diz respeito ao assíduo diálogo inter-semiótico entre literatura e cinema.

⁶⁵ Citada anteriormente na p. 13.

Trocássemos Umas Ideias sobre o Assunto, de Mário de Carvalho, também retirada do *Horto do Esposo*⁶⁶.

Neste diálogo, que participa do que poderemos perspectivar como a construção de uma série narrativa de carácter macrotextual, o romance *A Sala Magenta* estabelece um curioso diálogo remissivo com a narrativa *A Arte de Morrer Longe*⁶⁷, recentemente dada à estampa por Mário de Carvalho, que recupera diegeticamente o cenário da Lagoa Moura e o momento da tentativa de afogamento de Gustavo⁶⁸. Como esclarece, em entrevista recente, Mário de Carvalho:

Há um ponto de contacto deste livro com *A Sala Magenta*. E um certo acontecimento que se passa em *A Sala Magenta* é visto aqui numa outra perspectiva. Esse era um livro carregado, um livro sofrido, com

⁶⁶ Aliás, a epígrafe colhida no tratado de edificação medieval cumpre, nesta narrativa, um função claramente irónica, por nela se proceder à codificação de um leitor universal, afiançando-se-lhe o indeclinável proveito espiritual que retirará da leitura. Ora, num romance que polarizado em torno da falência de dogmas e de sistemas ideológicos, não poderá senão ler-se como paródia esta promessa de proveito de exemplo: «*Lea per este livro o estudioso e achará com que se deleite, lea o enfadado e achará com que se demova, lea o simplis e achará com que se entenda, lea o triste e achará com que se alegre*». (CARVALHO, Mário de [1999]. *Era Bom Que Trocássemos Umas Ideias sobre o Assunto*. Lisboa: Editorial Caminho)

⁶⁷ Mário de Carvalho (2010). *A Arte de Morrer Longe*. Lisboa: Editorial Caminho.

⁶⁸ Veja-se a intersecção das intrigas em *A Arte de Morrer Longe*:

Estavam nisto e, de súbito, os estalidos ecoaram, mais altos e mais nítidos, o vago arquejo transformou-se em soluço, ressoou o baque surdo de passadas próximas, irregulares, uma sombra surgiu no declive, destacando-se entre os pinheiros e parou por um instante.

Arnaldo e Bárbara gritaram, abraçaram-se, numa atarantação, e ainda foram salpicados pelo grande *splash* de um corpo pesado que tombou na lagoa e abafou o *plof* subtil que a carapaça da tartaruga fez a sumir-se na água.

Depois soou uma gritaria infernal. O homem que se tinha atirado à água uivava de pavor e debatia-se, a espadanar águas limos. Apareceram o paquistanês e uma jovem, com uma lanterna, e ajudaram o homem, de corpanzil enorme, com um pé engessado e perdido de bêbedo a sair da Lagoa.

Arnaldo e Bárbara acabaram em casa de uma professora a aquecer à lareira o banhista nocturno. Parece que era um cineasta, irmão da professora, que costumava enfrascar-se e que nessa noite abusara. A professora apareceu mais tarde, lívida, desfez-se em desculpas, agradeceu a toda a gente, pediu encarecidamente que não chamassem os bombeiros, e deu mostras de um desespero tocante, de tão silencioso e educado. (Carvalho, 2010: 123-124)

exigências de estilo, de ritmo e de composição de frase diferentes das deste. (Marques, 2010: 35)

Sucessor de *A Sala Magenta*, o *cronovelema*⁶⁹ *A Arte de Morrer Longe* retoma em clave humorística, como se de um refrão narrativo se tratasse, motivos diegéticos procedentes do romance anterior, que constroem sentido também regressivamente, tornando explícita a circulação intertextual destes motivos na obra ficcional de Mário de Carvalho. Neste trânsito, o desembocar de ambas diegeses na Lagoa patenteia o significado simbólico-referencial deste espaço nas intrigas⁷⁰, integradas num universo que se (re)constrói também neste encontro dialógico que derruba fronteiras ficcionais e permite que personagens que se movimentam em diegeses aparentemente distintas confluem num *continuum* romanesco.

Enunciada paratextualmente, a dimensão polifónica de *A Sala Magenta* aparece coligada à memória:

Gustavo julgou ouvir uma irrupção de vozes lá fora, mas a noite da floresta tudo abafou de novo na espessura das ramagens. Retesou a atenção, nada aconteceu, considerou que talvez fosse já a pancada do sono, o efeito dos comprimidos, sonoridades do vento, veio-lhe Aquilino Ribeiro à

⁶⁹ O neologismo empregue como rótulo genológico remete para uma obra compósita e tipologicamente indeterminada, apontando também para a sua natureza metafictional. Nas palavras do autor, trata-se da «junção, num mesmo livro, de várias aquisições da Literatura. Neste tratamento literário cabem a crónica, a novela, o poema. Daí chamar-se cronovelema». (Duarte, 2010: 11). E, numa outra entrevista, explicita o modo como o termo pretende dar conta da mutação de paradigma ficcional e da crise de representação testemunhadas pela contemporaneidade literária: «Eu chamei a este livro um "crononovelema" exactamente por vir nessa pista de *Era Bom que Trocássemos Umas Ideias sobre o Assunto, Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina* e outros anteriores. Porque este é um livro em que já não estamos no século XX. Isto já tudo mudou. Estamos no século XXI. Todas as experiências literárias que têm que ver com a crónica – quer a crónica jornalística, de captação do dia-a-dia, quer a velha crónica do Renascimento, a dar conta dos acontecimentos da História –, a novela, o romance e todas as formas proteicas que o romance assumiu durante o século XIX e o século XX, tudo isso já é visto pelo forno. Já podemos reelaborar e construir a partir desses materiais todos. A partir dos destroços. Muitos dos materiais das literaturas das vanguardas já secaram, estão reduzidos a despojos». (Marques, 2010: 35)

⁷⁰ «Conheço muitas lagoas e gosto das suas paisagens e do mistério que têm à noite, com aquela fauna toda a explodir. É inquietante pensar que por debaixo daquela beleza e de uma paz aparente há no fundo das lagoas uma luta incessante pela vida, com os animais a devorarem-se uns aos outros». (Duarte, 2010: 11).

memória já toldada: “O vento, que é um pincha-no-crivo devasso e curioso, penetrou na camarata, bufou, deu um abanão...” (ibid.: 62).

Perante a atenção de Gustavo à irrupção de vozes, que sinaliza em *A Sala Magenta* a permeabilidade do texto, parece-nos de novo crucial salientar, à semelhança do que se verifica em *Abelaira*, o relevo da memória numa ficção que, conscientemente, repercute outras vozes e se institui como interlocutor activo destas. Neste sentido, é também evidenciada a natureza dinâmica desta relação polifónica, patente na irrupção do vento aquiliniano mobilizado pela enciclopédia literária do protagonista.

A reprodução do célebre *incipit* de *A Casa Grande de Romarigães*, interpolando a ficção no interior da ficção, cumpre uma funcionalidade simbólica e prefigurativa, como aliás já acontecia no romance aquiliniano. Nas palavras de Óscar Lopes, «a sequência inicial de *A Casa Grande de Romarigães* é um poema de vida irrompendo inadvertidamente dos encontros e desencontros da vida, na odisseia de um pinhão, depois pinheiro, depois pinhal, por fim bosque cerrado» (Lopes, 1987: 394).

Com efeito, ainda que convocado por uma «memória já toldada», o romance emblemático de Aquilino Ribeiro – e, em particular, a sua abertura – assume na narrativa particular pertinência. Por um lado, ao nível diegético, inscreve-se «na esperança, difusa e longínqua, [de Gustavo] de um dia passar a cinema *A Casa Grande de Romarigães*» (ibid.: 65), colocando em plano de evidência a relação entre literatura e cinema⁷¹. Por outro, contamina, ao nível temático e estilístico, a obra. Verifique-se, a título de exemplo, a proximidade entre o vento «devasso e curioso» e o comportamento de Marta num dado momento da acção – «Era uma revelação este vezo solerte e faceiro de Marta, interessada nas argueirices dos vizinhos, a ponto de esquecer que a convalescença de Gustavo ainda não lhe permitia rodar a cabeça e olhar disfarçadamente para aqui ou além» (ibid.: 115) – e note-se a cúmplice sedução

⁷¹ Em certa medida, esta esperança de Gustavo parece também reflectir um interesse particular do cinema nacional pela narrativa portuguesa nos últimos anos. Cite-se, como exemplo, *O Delfim*, de Fernando Lopes (2002); *A Costa dos Murmúrios*, de Margarida Cardoso (2004); *O Milagre Segundo Salomé*, de Mário Barroso (2004); *O Mistério da Estrada de Sintra*, de Jorge Paixão da Costa (2007); *Um Amor de Perdição*, de Mário Barroso (2008); *Singularidades de uma Rapariga Loura*, de Manoel de Oliveira (2009).

que une os dois excertos, o de Aquilino Ribeiro e o de Mário de Carvalho, tornada manifesta em relação a um repertório idiomático e lexical de recorte pitoresco.

Não nos parece excessivo afirmar que, integrado neste diálogo endoliterário, o vento aquiliniano perambula pelos capítulos de *A Sala Magenta*, como que animado da pulsão transgressora que habita a obra do autor de *A Casa Grande de Romarigães*. Não obstante a vertente lúdica deste intertexto, esta presença constitui-se também determinante nexos ideotemático da obra, desenhando, no estado crepuscular, uma ausência de sentido, e, ao mesmo tempo, constituindo-se como ponte para o diálogo exoliterário. Neste sentido, realce-se a natureza cinemática do vento:

Arrebatado, um saco de plástico saltou nos céus, a boa altura, muito acima das copas dos pinhais. Oscilou, valsou, pairou, lento, como se fosse para ir ficando, suspenso de nada. E espreguiçava-se, e encolhia-se e expandia-se, revirava-se, gozava a vista e o Sol. Agora drapejava – era bandeira, agora planava – era milhano, agora enfunava-se – era balão.

Estava nisto e estava a convencer-se de que as letras verdes e o símbolo amarelo – *Pingo Doce* – pertenciam por direito próprio àquelas zonas alcandoradas, de aragens mais quentes. Veio uma guinada, deitou-lhe a garra, amarfanhou-o e rebaixou-o uns metros. Outra o resgatava, amparava e desdobrava, impante e triunfal, com sonoridades secas. À traição, atirou com ele para longe, uma, outra e outra vez, apesar de resistir com os bufos sacudidos de um polvo. Vai abaixo! Vai acima!

Gustavo, muito terreal, numa espreguiçadeira, a olhar para aquilo, quais leituras, qual guião? Dois livros estavam para ali, tombados, a fraternizar com as bichezas da erva, enquanto ele seguia com miúda atenção os arranques do plástico. Aguenta-se? Não se aguenta? Sobe? Desce? Cai? (ibid.: 157-158).

A partir do olhar de Gustavo, o olhar de um realizador, a narração acompanha o percurso de um saco de plástico e parece reflectir o avesso da esperança desta personagem – adaptar *A Casa Grande de Romarigães* ao

cinema –, integrando o cinema no discurso literário⁷². Dimensões determinantes da linguagem cinematográfica, a imagem e o movimento inscrevem-se num discurso consciente desta contaminação e a ela receptivo⁷³.

Pontuada por uma miúda atenção à coreografia do plástico e pelo desprezo por dois livros tombados, indício de uma literatura que ironicamente se menospreza, esta sequência narrativa de *A Sala Magenta* confronta-nos com um Gustavo «muito terreal», como que desassombrado da espiral de reminiscências, oriunda do passado, que lhe impõe a turvação presente, e, de certo modo, traduz a desistência de um corpo cansado, que, considerando o intertexto exoliterário, e em particular a relação que pretendemos sugerir com o filme *American Beauty*, de Sam Mendes, igualmente se intui no protagonista desta longa-metragem.

No final do filme, enquanto a câmara se distancia de uma América suburbana, num plano entrecortado por excertos reminiscentes da vida de Lester Burnham, personagem interpretada por Kevin Spacey, a voz-off remete-nos para este protagonista, discorrendo sobre «[his] stupid little life» (Mendes, 1999):

Sometimes I feel like I' m seeing it all at once and it's too much. My heart fills up like a balloon that's about to burst. And then I remember to relax... And stop to trying to hold on to it. And then it flows through me like rain.
(ibid.)

Esta aproximação de Lester ao protagonista de *A Sala Magenta*, ambos absortos numa mórbida ruminação nos momentos das obras considerados (Lester Burnham morto e Gustavo congeminando a sua patética tentativa de suicídio), encontra, na nossa perspectiva, fundamento na intersecção da sequência do saco de plástico do romance de Mário de Carvalho com a cena que se constitui como epicentro simbólico do filme escrito por Alan Ball, que, paralelamente, se centra numa cena análoga.

⁷² Essa integração explícita faz-se também pela marcação discursiva da apropriação das técnicas de *framing* cinematográficas: «Lá se arremessava ele, alegre e volante, prestes a desaparecer por detrás da folhagem. Fora de campo!» (Carvalho, 2008:158).

⁷³ Essa contaminação interdiscursiva é, aliás, extensiva ao plano da expressão linguística e encontra-se patente no emprego de formas verbais, no recurso a enumerações, na sucessão de metáforas e na exploração dos efeitos de pontuação, como se verifica no segmento de *A Sala Magenta* destacado.

O plano encontra-se centrado num televisor, focalizado na perspectiva de um telespectador, posição em que Jane Burnham e Ricky Fills, personagens do filme, de costas para a câmara, também se encontram⁷⁴. No ecrã, como resposta ao repto lançado por Ricky a Jane – «You want to see the most beautiful thing I've ever filmed?» (ibid.) –, surge um vídeo dominado pelo bailado de um saco:

It was one of those days where it's a minute away from snowing and there was this electricity. You can almost hear it. Right? And this bag was just... Dancing with me, like a little kid begging me to play with it, for fifteen minutes. That's the day I realized that there was this... Entire life behind things... And this incredibly benevolent force that wanted me to know that there was no reason to be afraid... Ever. (ibid.)

Instituindo-se como metáfora estruturante das duas obras, o sinuoso percurso dos sacos, condicionado pela aleatoriedade do impulso do vento, replica a deriva dos protagonistas de ambas narrativas e insinua nelas a paisagem emocional da incerteza, visualmente figurada num movimento que nos surge desprovido de sentido⁷⁵.

Determinante na arquitectura do romance de Mário de Carvalho, o trânsito inter-artes entre literatura e cinema, reflexo de um tempo impregnado de imagens em movimento⁷⁶, merece também ser iluminado nas sequências narrativas associadas à sala magenta, um espaço modelado pela memória do cinema, em particular pelo género cinematográfico do *film noir*:

⁷⁴ Como em *A Sala Magenta* (e em *Outrora Agora*), a autoconsciência reflexiva emerge como traço determinante de *American Beauty*, acentuando o seu estatuto de construto ficcional.

⁷⁵ A incerteza e o movimento tipificam uma epistemologia da dúvida e de uma indeterminação axiológica que podem relacionar-se com a condição pós-moderna que as obras reflectem. (cf. *supra*, p. 11)

⁷⁶ Em entrevista recente, concedida ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Mário de Carvalho afirma: «Estamos impregnados de cinema. Penso até que sonhamos com *découpages*. Mesmo a dormir enquadramos e fazemos *travellings*. Essa conformação do olhar não pode deixar de ter reflexos naquilo que se escreve. É uma abordagem que não existe na literatura do séc. XIX e que começa a aparecer no século XX. Claro que se pode dizer que *Guerra e Paz* tem isso tudo. Mas não tem o cinema» (Ricardo, 2010: 11). Em entrevista a Carlos Vaz Marques reitera-se a mesma convicção: «Mas há também o cinema, que alterou completamente a nossa maneira de ver as coisas. Estou convencido de que nós até já sonhamos com uma escala de planos. Que já enquadramos os nossos sonhos com os formatos do cinema e do audiovisual». (Marques, 2010: 35)

Maria Alfreda quase nunca saía, mas gostava de receber, em serões prolongados e lânguidos, à meia-luz. Ela não tolerava os «vozeios», de maneira que toda a gente bichanava de copo na mão e media bem os movimentos, não fosse a anfitriã fazer observações afiadas. Ali todos cultivavam a frase de espírito, alguns plagiando miseravelmente velhos livros de ditos, outros – desconfiava Gustavo – exibindo o resultado duma preparação secreta durante o resto da semana. Era proibido fazer algazarra ou mesmo rir alto, e uma vez Maria Alfreda fez calar um grupo de três gritadores, voltando-se simplesmente para eles e persistindo num sorriso, insistente e parado, como o de certas estátuas indianas, até que eles desmobilizaram, disfarçadamente, chegando-se cada qual a novos interlocutores. (Carvalho, 2008: 77)

Espaço interior que ressuma artifício e urbanidade e, sintomaticamente, se agita à noite, em *raccord* com o espaço físico e social privilegiado pelo *film noir*⁷⁷, a sala magenta claustrofobicamente converge para a figura esfíngica de Maria Alfreda. A intolerância, o culto da aparência, a proibição, a humilhação sádica pontuam um microcosmos onde se impõe a presença perversa e obsessiva da anfitriã, figura feminina que evoca a *femme fatale* amor al que corrói o poder masculino e atrai fatalmente o herói do cinema negro. A obsessão de Gustavo por aquela sala e por Maria Alfreda, neste sentido levam-no a, por razões obscuras, enlear-se numa relação que escapa ao seu controlo: «Às sete horas, Maria Alfreda acordou-o, estendeu-lhe o relógio de pulso e a roupa. Gustavo, confundido, jurou a si mesmo nunca mais voltar e, no dia seguinte, estava de novo a bater àquela porta» (ibid.: 46).

Coagido por um impulso além da sua compreensão⁷⁸, o protagonista de *A Sala Magenta* envolve-se num *amour fou*, uma relação amorosa onde o irracional desejo intima a voragem da morte⁷⁹, o que nos reconduz ao motivo que se torna

⁷⁷ «The [noir] films are predominantly urban, the action taking place at night and filmed night-for-night on location, to produce a strong contrast between the enveloping dark and intermittent pools of light » (Copjec, 1995: 127).

⁷⁸ Este impulso (emanação cósmica?) pode ser aparentado à inexplicável força eólica que impele o saco.

⁷⁹ «The connection of desire with death is central to *film noir* (...)». (Copjec, 1995: 148).

simbolicamente indissociável da memória da sala magenta – a pequena pistola niquelada.

Corroborando esta particular atenção de *A Sala Magenta* ao *film noir*, assinale-se, no domínio técnico-compositivo, o relevo acordado ao plano de pormenor, técnica corrente neste universo cinematográfico concentracionário:

«Convida-me para ver o seu próximo filme? Promete?» Os lábios dela, num meio sorriso, afluíam muito ao de leve a bebida que tinha no copo, talvez uísque, talvez vinho branco. Gustavo lembrava-se do vidro vermelho, biselado, espesso, de uma transparência sanguínea, mágica e dolente. (ibid.: 77).

Nesta evocação do confronto inicial com Maria Alfreda⁸⁰, o *close-up* dos lábios e do vidro vermelho, reminiscência duplicadora da sala magenta, evidencia uma atenção à composição de uma sequência que se afigura determinante numa relação, também ela tortuosa, que se inscreve como fulcro da narrativa, e convoca a matriz narrativa e a técnica do retrato das personagens típicas do *film noir* e sintetizados nas palavras de James Damico: «a man whose experience of life has left him sanguine and often bitter meets a not-innocent woman of similar outlook to whom he is sexually and fatally attracted» (*apud* Copjec, 1995: 122).

Em sintonia com esta dinâmica, releve-se ainda a expressiva profusão de analogias e símiles alusivos ao imaginário cinéfilo, convocados pelo narrador – «E agora a irmã, com aquele jeito de Katherine Hepburn» (Carvalho, 2008: 25); «Estas apoquentações entranhadas que, volta e meia, lhe franziam o ânimo e encrespavam o feitio, eram inconfessáveis, ninguém as compreenderia, a não ser talvez os *barmen* compassivos ou as putas competentes» (ibid.: 58) – e, ao nível da representação narrativa, um olhar cinematograficamente seduzido pelo movimento – «A cegonha descolou as grandes asas, sacudiu-as duas ou três vezes, num tenteio preguiçoso, encheu o espaço, tomou os ares ascendeu em

⁸⁰ O relevo estrutural do *flashback* na gramática narrativa do *film noir* representa outro aspecto que o aproxima do romance *A Sala Magenta*.

vastas batidas, até se perder nas alturas. Nem um nem outro dos irmãos deu por isso»⁸¹ (ibid.: 97).

Este trânsito estético-formal entre literatura e cinema surge-nos igualmente como determinante em *Outrora Agora* e subjaz ao episódio do reencontro de Jerónimo e Cristina:

A porta abre-se, umas pernas de mulher aparecem, depois a própria mulher (e se houvesse apenas pernas sem homem e sem mulher?). Saia branca, blusa vermelha, chapéu com abas largas (o medo do cancro da pele ou das rugas, talvez o desejo de conservar uma tez clara mais romântica. «Rostos cloróticos», quem foi que escreveu?). Gentil, tanto quanto se pode dizer do alto dum sétimo andar. (Abelaira, 1997: 12-13)

Sob o olhar de Jerónimo, que definiríamos também como cinematográfico, surge-nos gradualmente um corpo feminino indefinido – umas pernas de mulher, saia branca, blusa vermelha e o chapéu com abas largas. A indefinição deste corpo explica-se pela distância que separa observador e objecto observado, pois, em jeito de contracampo, descobre-se depois que o olhar que o focaliza, e subjectivamente reage («Gentil»), se encontra num sétimo andar. Neste enquadramento, insinua-se uma instância narrativa que oscila entre a focalização homodiegética e heterodiegética e, na dinâmica alternante de campo e contracampo, torna inequívoca a sua dívida em relação à estética fílmica⁸².

A sequência deste reencontro corrobora a centralidade do referente cinematográfico como matriz imaginária e filtro modelizante do real :

Então repara, mas já não no café de Beirute: sentada perto da porta, uma mulher entre os quarenta e os cinquenta anos (saia bege, blusa vermelha, chapéu de abas largas poisado, um cesto no chão, lenço de seda sobre os ombros) observa-o como se procurasse prender-lhe o olhar e, agarrado ele, esboça um sorriso logo desfeito (inseguro, o Jerónimo,

⁸¹ Refira-se, de novo, a menção ao «fora de campo».

⁸² Como em *A Sala Magenta*, encontramos na narrativa de Augusto Abelaira um olhar cinematograficamente contaminado: «– Segura-me? – Pula para a praia e cai-lhe cinematograficamente nos braços». (Abelaira, 1997: 84)

receando qualquer equívoco, não lho devolveu, e voltou-se para trás, lembrado da cena da *Quimera do Ouro*, quando uma rapariga, contrariando as ilusões do Charlot, sorri para outro homem) (ibid.: 22-23).

A aproximação do olhar permite destrinçar o pormenor (a saia bege) e a aproximação do *close-up* revela o olhar da mulher e «um sorriso logo desfeito»⁸³. Por outro lado, a reacção retraída de Jerónimo é imposta pela «cena da *Quimera do Ouro*»⁸⁴, que condiciona o comportamento da personagem, receando o equívoco. Neste sentido, a memória cinematográfica, neste caso a das «ilusões [contrariadas] do Charlot», assume-se, em *Outrora Agora*, como paradigma de comportamento das personagens, instituindo um curioso efeito de sobreposição de vida (ficcionalizada) e arte (cinematográfica).

Ainda neste reencontro, confrontado com o nome do corpo feminino, surge, de novo, como particularmente significativa a reacção de Jerónimo: «– Cristina – repete o Jerónimo, sem que o nome lhe diga nada, salvo a Greta Garbo à proa dum veleiro. A rainha Cristina» (ibid.: 26). O passado compartilhado de Jerónimo e Cristina surge rasurado na memória daquele e o nome Cristina convoca «Greta Garbo à proa dum veleiro». Na «rainha Cristina» identificamos, em *Outrora Agora*, a interferência imaginária do que Jerónimo vira num filme, engendrando, neste sentido, uma ficção fantasmaticamente habitada por outras ficções.

A consciência do cinema e da repercussão deste no decurso do século XX surge, numa perspectiva reflexiva, também como aspecto central deste diálogo inter-artístico no romance de Augusto Abelaira:

A desenvoltura dos novos tempos, educação menos rígida, o próprio cinema. A revolução que terá causado na cama dos portugueses o cinema! Ainda jovem, a Filomena viu *O Último Tango em Paris*, talvez mesmo a *Garganta Funda*. A Cristina limitou-se aos longos beijos da Greta Garbo, obedientes a regras bem definidas pelos sacerdotes de Hollywood. (ibid.: 79).

⁸³ Note-se o relevo do sorriso em Cristina e Maria Alfreda.

⁸⁴ *A Quimera do Ouro*, filme de Charles Chaplin (1925).

Enredado numa ficção interrogativa do devir histórico, o cinema é aqui perspectivado como agente de transformação social, reflectindo na sua evolução diferentes gerações – Cristina e Filomena – com comportamentos distintos. Entre os «longos beijos da Greta Garbo» e «a *Garganta Funda*» ergue-se um abismo na representação da sexualidade⁸⁵, irrompendo em *Outrora Agora* o cinema como eco e barómetro sociológico de uma profunda transformação na percepção social da sexualidade e, simultaneamente, como impulso desta transformação.

Integrado também no intertexto exoliterário e patenteando a fluidez das fronteiras inter-semióticas, assinala-se o relevo das alusões musicais nas narrativas de Augusto Abelaira e Mário de Carvalho. Constituindo-se como discurso, a música entrecruza-se na natureza polifónica das obras, que reiteradamente se aproximam de outras artes e se inscrevem numa linhagem autoral múltipla⁸⁶ :

Mas num rebate de protesto, num assomo de amor-próprio, ocorria-lhe uma sequência em que uma mulher corria tresloucadamente pela orla duma praia, um diálogo, vagamente inspirado no *Johnny Guitar* de dois amantes que se reencontravam, ao fim de muitos anos, enquanto rodava num gira-discos uma canção de Jacques Brel, *on a vu souvent, rejaillir le feu...* e um plano de alguém que observava um cavalo branco por uma janela embaciada, sobre uma rua, em picado. (Carvalho, 2008: 164).

Evidenciando este discurso plural, em *Outrora Agora* o (re)encontro de Jerónimo e Cristina é evocado sob a égide de Mozart:

⁸⁵ Esta marca do cinema assume no romance uma forte coloração erótica: «E certa manhã, vendo por cima das calças do pijama, um pouco abaixo da cintura, um volume inesperado (o Jerónimo estivera a pensar na Marlene Dietrich)». (Abelaira, 1997: 79)

⁸⁶ Nesta inscrição releve-se a ironia (o gesto derrisório) que percorre o romance de Augusto Abelaira e assoma também a pretexto deste diálogo inter-artes:

A caminho do hospital, só agora a Marta se lembrará de meter uma cassete para aliviar a tensão provocada pelo trânsito. Bach, as *Variações Goldberg* pelo Gould? Bach ajuda as galinhas a pôr ovos, muito usado nos grandes aviários americanos. E nos centros comerciais usam-no para afastar a juventude turbulenta. América, América! (ibid.: 50).

Ouvirá talvez música, espera pelo fim. Como os minutos vão passando, a música não será curta (ligeira), prolongar-se-á sem olhar ao tempo. Sinfonia, sonata, concerto (fala o desejo). A curiosidade do Jerónimo cresce, ele corre para dentro do quarto e abre o rádio na Antena 2: o Concerto em ré menor, K 466, reconhece. Talvez, calcula, a cinco ou seis minutos do termo. O herói do automóvel não é qualquer estúpido maníaco das velocidades, gosta de Mozart, só sairá quando o concerto acabar (ibid.: 11).

Indiferente ao tempo, a música, investida de relevo diegético, polariza a atenção de Jerónimo numa determinada personagem, cuja apresentação é precedida pela definição do trecho musical – Concerto em ré menor, K 466 –, e assoma como enunciação do desejo. Neste sentido, acentua-se a dimensão sensual da música, associada ao desejo do protagonista, que propõe a ficção (a possibilidade do amor) como aperfeiçoamento rectificativo da realidade: «Uma certa mulher mais Mozart talvez possa amar-me, resultado perfeito» (ibid.: 20); «De repente, o Jerónimo vê-a, o vestido de tobralco (pensa que de tobralco) com florinhas, cortado ao meio por um cinto vermelho, as duas tranças caídas sobre os ombros. Entoando baixinho *Voi che sapete*» (ibid: 26).

Ambos textos melómanos, tanto *Outrora Agora* como *A Sala Magenta* se constroem também no diálogo com a arte musical, intertexto que reverbera o Tempo⁸⁷ e concorre para a tonalidade crespuscular das narrativas:

Regressado ao quarto, o Jerónimo ainda vai à varanda para saber se a camisa já estará seca, demora depois o olhar na máquina de escrever (qualquer dia enche-se de coragem e compra o computador), mas não tem cabeça para trabalhar, sente-se cansado e confuso, deita-se na cama e adormece ao som da Fantasia para dois pianos de Schubert. (Abelaira, 1997: 124);

⁸⁷ Não é certamente casual que, na imposição da questão do Tempo na obra abelairiana, Eduardo Lourenço saliente o interesse do autor pela «expressão musical dele [do Tempo], como no seu muito amado Mozart. O Mozart de *Così Fan Tutte* e de *Dom João*». (Lourenço, 2003: 11)

Estendido no carro da irmã, relaxou, ouviu música, *O Welche Lust!*, viu sombras de folhedos a rolar pelo vidro do carro, sentiu-as nas pálpebras como um afago e adormeceu (Carvalho, 2008: 26);

Pobre Marta, a fingir de imperturbada, num esforço de sorriso delicado, com um alinho que resultava não tanto da educação, mas de um sentimento de respeito pelos outros, intrínseco àquela natureza. «Começo a ficar velha, Gustavo Miguel», riu-se ela no final do jantar. «Já vou simpatizando com o duplo concerto de Brahms. (ibid.: 161).

Reflexo de uma espécie de tempo em que «ninguém tem destino e a ficção torna-se, na verdade, discurso sobre ficção» (Lourenço, 1994: 311), os romances de Augusto Abelaira e Mário de Carvalho são definidos por esta incorporação dialógica de referentes culturais múltiplos. No romance *A Sala Magenta*, confrontado com a inacessibilidade de Maria Alfreda e uma relação sem destino, surge a interrogação de Gustavo:

Que queria Maria Alfreda de Gustavo? Talvez pouco mais do que um amante que lhe ia preenchendo algumas noites, com demonstrações compósitas de lucidez e de ingenuidade e derivava para o mundo do cinema, para o mistério das formas, para os labirintos da imaginação. (Carvalho, 2008)

São estes os «labirintos da imaginação» habitados pelas criaturas de *Outrora Agora* e *A Sala Magenta*, labirintos onde, também nós, somos confrontados com a deriva de uma ficção que, sabendo-se condenada ao silêncio, se constrói como diálogo com outros textos, como discurso compósito, como *continuum* de linguagens.

6. OS DIAS DAS COISAS COMPLETADAS

Integrados numa «literatura que se ergueu à plenitude da sua expressão, como consciência, preocupação, perplexidade e desafio representado pela temporalidade enquanto essência dos homens como seres finitos e que se não resignam a sê-lo» (Lourenço, 1994: 322), os romances *Outrora Agora* e *A Sala Magenta* tematizam a confrangedora consciência da fragilidade do ser humano, projectada em Jerónimo e Gustavo, presenças crepusculares que integram uma geração ideológica e sociologicamente recognoscível e se debatem com um passado fantasmático e o iniludível declinar dos «dias das coisas completadas» (Carvalho, 2008: 146). Na vertigem deste passado, insinua-se Eros – ou a sua (im)possibilidade –, convertendo ambos os romances em fábulas sobre a (ir)redutibilidade da solidão ou, para retomar o sugestivo título de um ensaio de João Barrento, em «receituário da dor para uso pós-moderno» (Barrento, 2006).

Num reexame desencantado do ocaso do século XX, Eduardo Lourenço salienta, na contemporaneidade que é a nossa, a «proliferação de museus onde nos revisitamos de fora», reflexo de uma «des-memorização» que não é apenas «sono inconsciente diante do inaceitável», mas também «super-memorização (...) feita justamente para nos evitar perdas de tempo e implicação da nossa memória arcaica» (Lourenço, 1994: 322-323). Inevitavelmente imersos neste tempo distópico, os protagonistas de *Outrora Agora* e *A Sala Magenta* desligam-se da realidade deceptiva que lhes coube viver e surgem como espectadores que se revisitam de fora, assumindo-se, na sua errática trajectória diegética, simultaneamente como sujeito e objecto:

Nada disto é comigo, tudo isto (a Cristina, a Filomena, a Cecília) passa-me ao lado, sou apenas o espectador curioso que, de fora, observa o mundo, que, de fora, a si próprio se observa, vagamente irónico. (Abelaira, 1997: 204).

Neste sentido, a *super-memorização* – que dimana da *des-memorização*⁸⁸ – constitui-se como trave-mestra ficcional em duas narrativas que se constroem sobretudo num sentido de recuperação regressiva do passado, polarizadas ambas em torno de duas personagens que habitam fantasmaticamente o presente ficcional.

Esta *espectralização* de Jerónimo e Gustavo, actores-sombras de um tempo ao qual em rigor não pertencem, não pode ser dissociada de um sujeito descentrado e em crise, assim como do mais lato sentido de exílio ontológico que se insinua na ficção pós-moderna, mesmo quando esta parece atravessada pela pulsão lúdica do *anything goes*. Recortando-se nesta paisagem de deslocamento, este sujeito trânsfuga, ficcionalmente representado nos romances, reedita o *entre* pessoano:

Entre o sono e o sonho,
Entre mim e o que em mim
É o quem eu me suponho,
Corre um rio sem fim. (Pessoa, 1986: 125)

Esta irresolúvel fractura ontológica aparece exemplarmente materializada na metáfora do crepúsculo que, ao longo deste trabalho, considerámos expressiva do *Zeitgeist* que impregna os romances de Augusto Abelaira e Mário de Carvalho.

Aliás, salientando a filiação pessoana de *Outrora Agora*, Isabel Cristina Rodrigues, no ensaio «O que não: obliquidade e possibilidade ficcional em *Outrora Agora*, de Augusto Abelaira», para além do estatuto de espectador desimplicado do teatro da sua própria vida reconhece, em Jerónimo, o «carácter lúdico da múltipla demanda do amor» (Rodrigues, 2008:185). Esta «pulsão lúdica»⁸⁹, que João Barrento reconhece como preponderante «numa época (...)

⁸⁸ Esta *des-memorização* materializa-se nas duas narrativas como impossibilidade:

Bem que dispensaria o privilégio: queria ser neste particular, um homem comum, com sentimentos finitos e todos os mecanismos do esquecimento a funcionar em pleno, no seu deslizar constante e apaziguador. (Carvalho, 2008: 47).

⁸⁹ «O último desafio e morrer, conclui, com a falsa ironia do céptico que procura mascarar-se no palco da intimidade». (Abelaira, 1997: 32)

em que a dor e a morte são presenças fantasmáticas» (ibid.: 14), repercute «uma certa forma do descomprometimento pós-moderno» (ibid.: 15). Derivando da perda de referências ético-ideológicas, ela revela uma «tendência para o escamoteamento da dor» (ibid.: 16) de que a volátil leviandade do percurso erótico dos protagonistas de *Outrora Agora* e *A Sala Magenta* constitui óbvio sintoma.

À rasura da dor, detectável num mundo que se tornou emocionalmente afásico, corresponde, acrescenta João Barrento, a emergência da melancolia como *modus sentiendi* dominante (Barrento, 2006: 17). Claramente distinta do *spleen* esteticista finissecular, a melancolia deste novo fim-de-século é a resposta possível em face de um irreparável sentido de perda: ideológica, ontológica, erótica. A melancolia é, pois, a sensibilidade que melhor se compagina com o estado crepuscular que identificámos em ambos os romances.

Ao reverberar a relação com o Outro (e com o Mundo), a relação erótica sinaliza a inacessibilidade deste Outro e insinua nos romances uma melancolia intersticial – dor em surdina – que acompanha o estado crepuscular dos protagonistas. Neste sentido, a inviabilidade do amor releva o fracasso antecipado de um diálogo que o *eu* aspira a construir com o *outro*. Neste diálogo, emerge a palavra e o periclitante equilíbrio desta sobre o vazio que a constrange e desfuncionaliza. O esgotamento da palavra, reduzida a «sons ásperos» (Carvalho, 2008: 23), e a dissolução do seu poder comunicante – as «coisas não são coláveis às palavras» (Abelaira, 1997: 76); «O pensamento corria para um lado, as palavras para o outro, a articulação das falas para um terceiro» (Carvalho, 2008: 24) – institui uma estética do silêncio, entendido como deserção de sentido, que percorre *Outrora Agora* e *A Sala Magenta*, corroendo todos os discursos conscientes do «absurdo de utilizar as palavras para desvalorizá-las» (ibid.: 250)⁹⁰.

⁹⁰ Como, num diagnóstico notável, sublinha João Barrento, «o homem civilizado olha para o mundo, o mundo está em estado de dor quase permanente, e em vez de responder com um lamento (como terá feito nas origens a natureza, antes de perder a fala), fica em silêncio. A esse silêncio chamavam já os gregos *Sigé*, o silêncio dos deuses, da transcendência, sinal do abandono dos homens». (Barrento, 2006: 12)

Relevando a «triste inépcia humana» (Carvalho, 2008: 14) no confronto com o tempo, nas narrativas irrompe a ficção (a negação do tempo⁹¹) que se reconhece como ficção: «Iriam comendo chocolates, falariam de metafísica, viveriam inscientes voluntariamente que há noite antes e após o pouco que duramos, teriam todos os sonhos do mundo» (Abelaira, 1997: 278). Vertiginosa, mormente em *Outrora Agora*, a dimensão metaficcional inscreve-se na tessitura dos romances de Augusto Abelaira e Mário de Carvalho e permite-nos situá-los na «encruzilhada post-modernista de constantes jogos de diversas e nem sempre anunciadas (meta) linguagens, genológicas e narrativas» (Arnaut, 2002: 215). Nesta integração voraz de discursos e linguagens, pressente-se o fenómeno que João Barrento sugestivamente denomina de «bulimia da vivência» pós-moderna, acrescentando: «tudo lhe serve, ruma, engole, bolsa e volta a engolir tudo indistintamente» (Barrento, 2006: 15).

Dominadas pela instabilidade e pela indecidibilidade, as diegeses de *Outrora Agora* e *A Sala Magenta* denotam a «esperança duma realidade menos real e capaz de ir ao encontro do desejo das pessoas, mesmo à custa da verosimilhança!» (Abelaira, 1997: 14), patenteiam «a obra como construto ficcional» (Arnaut, 2002: 259) e constituem-se espaço de evidência da cisão entre as palavras e as coisas. Assim se compreende a fragilidade da escrita, duplicação especular do estilhaçamento da unidade humana, condenada ao silêncio, mesmo quando, paradoxalmente, envereda por uma incessante verbosidade. Com efeito, «esta incontinência verbal» traduz, em última análise, «uma perda da linguagem» (Barrento, 2006: 12).

Mesmo ficcionalizando esse «silêncio, sinal de dor (da nostalgia de algo perdido) inerente à própria linguagem»⁹² (Barrento, 2006: 13), dos romances de Augusto Abelaira e Mário de Carvalho parece deduzir-se uma crença (ainda que, também ela, frágil e crepuscular) no poder resgatador da literatura e da arte – «A vida fica tão pobre, se não sabemos enriquecê-la com a imaginação» (Abelaira, 1997: 207).

⁹¹ A negação do tempo afigura-se-nos determinante na tessitura das narrativas que tendem temporalmente para a imobilização do passado diegético.

⁹² «Recuperar as conversas dos sofistas, de Protágoras, de Górgias: tudo pode ser dito, nada pode ser dito.» (Abelaira, 1997: 21).

Tecidos romanescos plurivocais, *Outrora Agora* e *A Sala Magenta* apropriam-se de discursos outros – verbais e não verbais, literários e paraliterários –, que se inscrevem, de modo explícito ou dissimulado, no sintagma narrativo que assim devém um espaço de confluência transtextual. Entre a sombra pessoana e o vento aquiliniano, o diálogo intertextual alimenta a utopia da palavra total e da comunhão intersubjectiva, numa negociação problemática das fronteiras que separam literatura e real e num entendimento da vida como texto:

Os tijolos romanos, um machado de anfíbolito, uma lasca do Partenon, perdida entre sobreiros e estevas, de mistura com sílices lusos, ocultada de maneira que nunca ninguém a descobrirá pelos tempos dos tempos, minúsculos nódulos numa malha inextricável que tudo aproxima, que tudo afasta, que tudo inclui e tudo alheia. (Carvalho, 2008: 123-124).

Espelhos opacos de uma determinada circunstância histórica, interpondo entre o real e a sua interpretação uma lente culturalista que determina o modo como se lê o mundo⁹³ - «Sem o Pessoa seríamos outros» reconhece Jerónimo (Abelaira, 1997: 244) -, os romances de Augusto Abelaira e Mário de Carvalho instituem-se como espaço de memória(s) – histórica, biográfica, cultural, textual. À polarização nesse olhar retrospectivo parece corresponder a inviabilidade de um projecto de superação dialéctica do passado e a sua integração num devir fecundo.

É, pois, na iminência da noite que se situam as fábulas crepusculares de Augusto Abelaira e Mário de Carvalho. O fim surge como horizonte imediato e os romances procuram um precário equilíbrio que iluda o vazio. Condiçionados por uma espécie de impulso fatal e, ao mesmo tempo, ininteligível, criam um intervalo suspensivo que adia a inevitabilidade do fim. Neste parênteses, insinuam-se o passado e a ficção, o que foi e o que poderia ter sido ou, por outras palavras, o silêncio:

⁹³Em entrevista a Luís Ricardo Duarte, Mário de Carvalho afirma: «Hoje já não podemos escrever como se fazia no século XX. Há outras experiências e realidades». (Duarte, 2010: 11)

No entanto, entre o momento em que ela lhe tirava o relógio do pulso e tornava a devolvê-lo, perdurava um meigo parênteses sépia, com dolências de mares desconhecidos, brisas de horizontes ao de lá, um velejo embalado no bafejo da noite. (Carvalho, 2008: 171).

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografia activa

1.1. Textos

ABELAIRA, Augusto (1997). *Outrora Agora*. Lisboa: Editorial Presença.

CARVALHO, Mário de (2008). *A Sala Magenta*. Lisboa: Editorial Caminho.

1.2. Intertextos

ABELAIRA, Augusto (1972). «Advertência escrita em 1982 e retirada dum diário íntimo descoberto depois da morte do autor». In *Quatro Paredes Nuas*. Amadora: Livraria Bertrand, 195-202.

CARVALHO, Mário de (1999). *Era Bom Que Trocássemos Uma Ideia sobre o Assunto*. Lisboa: Editorial Caminho.

CARVALHO, Mário de (2010). *A Arte de Morrer Longe*. Lisboa: Editorial Caminho.

MENDES, Sam (2007). *Beleza Americana*. Lisboa: Lusomundo.

PESSOA, Fernando (1986). *Poemas de Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Comunicação.

2. Bibliografia passiva

2.1. Sobre Augusto Abelaira

COELHO, Eduardo Prado (1997). «Augusto Abelaira: As Palavras Querem Sempre Dizer Outra Coisa». In *O Cálculo das Sombras*. Porto: Edições Asa, 271-276.

COELHO, Eduardo Prado (2009, 28 de Janeiro). «Augusto Abelaira». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 36.

- COELHO, Nelly Novaes (1973). «Augusto Abelaira. “Consciência Histórica” de uma Geração». In *Escritores Portugueses*. São Paulo: Quíron, 79-118.
- LOURENÇO, António Apolinário (2005). «Abelaira, Augusto». In *Bíblis. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 5-8.
- LOURENÇO, Eduardo (2003, 9 de Julho). «Da ubiquidade». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 11.
- MACHADO, Carlos (2003). *Entre a Utopia e o Apocalipse. Augusto Abelaira e o Fim da História*. Coimbra: Angelus Novus.
- MACIEL, Maria Clara (2005). «Por trás das letras: as palavras e os sentidos em *Outrora Agora*, de Augusto Abelaira». *El hablador* nº 7.
- MOURÃO, Luís (1986, Outubro). «Augusto Abelaira: A Palha e o Resto». *Cadernos de Literatura* 24, 35-46.
- OLIVEIRA, Carlos de (2004). «Fausto». In *O Aprendiz de Feiticeiro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 141-145.
- PEREIRA, Paulo Alexandre (2005). «“Como quem enfia as pedras de um colar”: diário e fragmentação em *Bolor*, de Augusto Abelaira». *Revista Forma Breve* 4. Aveiro: Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.
- PEREIRA, Paulo Alexandre [Coord.] (2008). *Voltar a Ler – Augusto Abelaira*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- PEREIRA, Vera Lúcia Felício (1991). «Augusto Abelaira. O sentido da (des)construção da narrativa e do sujeito em *Bolor*: a ironia existencial». *Boletim do Centro de Estudos Portugueses* Volume 11 – nº 13, 25-33.
- PIRES, Lucília Gonçalves (1980). «A reiteração no romance de Augusto Abelaira». *Cadernos de Literatura* 7, 38-44.
- REIS, Carlos (2003, 9 de Julho). «Lembrança e louvor». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 8.

ROCHA, Clara (2003). «Sobre o *Triunfo da Morte* de Augusto Abelaira». In *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaios*. Lisboa: D. Quixote.

RODRIGUES, Ernesto (2000). «O primeiro Augusto Abelaira». In *Verso e prosa de novecentos*. Lisboa: Instituto Piaget, 193-194.

RODRIGUES, Isabel Cristina (2008). «O que não: obliquidade e possibilidade ficcional em *Outrora Agora*, de Augusto Abelaira». In *Voltar a Ler – Augusto Abelaira*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 175-187.

SARTORI, Edimara Luciana (2007). *Imagens líquidas na obra de Augusto Abelaira: sujeito e história na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras (tese de doutorado em Literatura Portuguesa).

TORRES, Alexandre Pinheiro (1990). «O problema do amor na classe média lisboeta: *As Imagens Destruidas* de Faure de Rosa e *Enseada Amena* de Augusto Abelaira». In *Ensaios Escolhidos I. Estudos sobre as Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 117-128.

VIEIRA, Agripina Carriço (consultado em Outubro de 2008). «Augusto Abelaira». In *Figuras da Cultura Portuguesa*. www.instituto-camoes.pt.

2.2. Sobre Mário de Carvalho

ALMEIDA, Teresa Sousa de (2008, 7 de Outubro). «Mário de Carvalho – *A sala magenta*». *Revista Colóquio/Letras*, Recensões Críticas.

CARVALHO, Mário de. (2010, 21 de Abril). «Checando Anormalias no Aparato». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14-15

COUTINHO, Isabel (2008, 28 de Março). «Mário de Carvalho. Devolver a literatura sem estragos» [entrevista ao escritor]. *Público*, 28-29.

DUARTE, Luís Ricardo (2010, 21 de Abril). «Mário de Carvalho. Um romance do tempo» [entrevista ao escritor]. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 11-13.

FRANCISCO, José do Carmo (2008, Dezembro). «O próximo livro» [entrevista ao escritor]. *Revista Ler* 75, 88.

MARINHO, Maria de Fátima (1997). «O sentido da História em Mário de Carvalho». In HATHERLY, Ana, LOPES, Silvina Rodrigues (org.). *Os sentidos e o sentido. Homenageando Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa: Edições Cosmos, 401-410.

MARQUES, Carlos Vaz (Maio de 2010). «Mário de Carvalho. A literatura nunca foi um fenómeno democrático [entrevista ao escritor]». *Ler. Livros & Leitores*, 33-37; 86-88.

MARTINS, J. Cândido Oliveira (2007). «Mário de Carvalho e o retrato melancólico de um país: ironia, paródia e desencanto». *Diálogos com a Lusofonia: um Encontro na Polónia* [comunicação apresentada nesta conferência].

MARTINS, Manuel Frias (1983). «Contos da Sétima Esfera de Mário de Carvalho». In *Sombras e transparências da literatura*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 180-188.

MARTINS, Maria João (2003, 12 de Novembro). «Mário de Carvalho. Crónica do aturdimento» [entrevista ao escritor]. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10-12.

MORÃO, Paula (1993). «Mário de Carvalho. Um livro inaudito». In *Viagens na terra das palavras. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Edições Cosmos, 115-117.

NUNES, Maria Leonor (2008, 27 de Fevereiro). «A paixão dos fracos». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17.

PAULOURO, Ricardo (consultado em Outubro de 2009). «Entrevista a Mário de Carvalho: Sob o peso da palavra». In www.a23online.com.

PORTELA, Manuel (consultado em Novembro de 2009). «A Sala Magenta». In *Os Livros Ardem Mal*, olamtagv.wordpress.com.

RODRIGUES, Ernesto (2000). «Mário de Carvalho / Ernesto Rodrigues: oralidade e ficção literária». In *Verso e prosa de noventa e noventa e cinco*. Lisboa: Instituto Piaget, 347-356.

SANTANA, Maria Helena (2008). «A escrita de Mário de Carvalho e de José Eduardo Agualusa: caminhos do conto pós-moderno». *Revista Forma Breve 6 – O Conto em Língua Portuguesa*. Aveiro: Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

SEIXO, Maria Alzira (2001). «Romance, humanismo e BD. Um Deus passeando pela brisa da tarde». In *Outros Erros*. Porto: Asa Editores, 272-275.

SEIXO, Maria Alzira (2008). «Contos largos – Uma perspectiva de proveito e exemplo (sinopse de uma conferência)». In NEVES, Margarida Braga, ROCHETA, Maria Isabel (coord.) *O domínio do instável. A Jacinto do Prado Coelho*. Porto: Edições Caixotim, 115-125.

SILVA, Rodrigues da (2008, 27 de Fevereiro). «Mário de Carvalho. Paixão com Portugal ao fundo» [entrevista ao escritor]. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 16-18.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel (1998, Janeiro). «Mário de Carvalho: revolução e contra-revolução ou um passo atrás e dois à frente». *Revista Colóquio/Letras* 147/148, 209-229.

2.3. Geral

ARNAUT, Ana Paula (2002). *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Coimbra: Edições Almedina.

BARRENTO, João (2006). «Receituário da dor para uso pós-moderno. In *O arco da palavra e outros ensaios*. São Paulo: Escrituras, 11-18.

BARTHES, Roland (2006). *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Lisboa: Edições 70.

CEIA, Carlos (2007). *A Construção do Romance*. Coimbra: Edições Almedina.

CEIA, Carlos (consultado em Outubro de 2009). *E-Dicionário de Termos Literários*. <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>.

COPJEC, Joan (1995). *Shades of Noir*. London: Verso.

LIMA, Isabel Pires de (2000). «Traços Pós-modernos na Ficção Portuguesa Actual». *Semear. Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses* 4: 9-28.

LOPES, Óscar (1987). *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*. Vol I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LOURENÇO, Eduardo (1984, Março). «Literatura e Revolução». *Revista Colóquio/Letras* 78, 7-16.

LOURENÇO, Eduardo (1994). *O Canto do Signo. Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença.

MARTINS, Manuel Frias (2000). «Dois balanços literários». In *As trevas inocentes*. Lisboa: Aríon, 155-173

REIS, Carlos [dir.] (2005). *História Crítica da Literatura Portuguesa. Volume IX. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1997, Janeiro). «Sarabanda de luzes e sombras. Marcas de esperança e desespero na literatura do século XX». *Revista Colóquio/Letras* 143/144, 161-166.